

LA ACADEMIA Y SU MUSEO: CRITERIOS ACADÉMICOS EN LA GESTIÓN DE LOS FONDOS DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

TESIS DOCTORAL

RAFAEL DE BESA GUTIÉRREZ

Dirección:

DR. RAMÓN CORZO SÁNCHEZ



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

SEVILLA 2016

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	13
CAPITULO 1. LA ACADEMIA DEL ARTE DE LA PINTURA DE SEVILLA. 1660-1674..20	
1.1 ANTECEDENTE DE LA ACADEMIA Y MUSEO: LA HERMANDAD DE SAN LUCAS DE SEVILLA, PATRÓN DEL GREMIO DE PINTORES.....	22
1.1.1 HERMANDADES CONSAGRADAS A SAN LUCAS EN EUROPA: EVOLUCIÓN HACIA LAS ACADEMIAS.....	22
1.1.2 LA HERMANDAD DE SAN LUCAS DE SEVILLA Y SU COLECCIÓN PICTÓRICA EN LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS: LA INVENCION DEL ARTE DE LA PINTURA.....	27
1.1.3 EL VÍNCULO ENTRE LA HERMANDAD DE SAN LUCAS Y LA ACADEMIA DEL ARTE DE LA PINTURA.....	32
1.2 FUNDACIÓN DE LA ACADEMIA DEL ARTE DE LA PINTURA DE SEVILLA. 39	
1.2.1 DESARROLLO DE LA ACADEMIA EN AÑOS POSTERIORES A SU FUNDACIÓN.....	47
1.2.2 LA RECUPERACIÓN DEL MANUSCRITO FUNDACIONAL.....	51
CAPITULO 2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA. 55	
2.1 LA IMPORTANCIA DEL TALLER DE DOMINGO MARTÍNEZ. 57	
2.2 LA CREACIÓN DE LA ESCUELA DE NOBLES ARTES..... 61	
2.3 FRANCISCO DE BRUNA, PROTECTOR DE LA ESCUELA NOBLES ARTES.... 69	
2.4 LOS REALES ALCÁZARES COMO SEDE DE LA ESCUELA: 1771-1775..... 77	
2.4.1 DESARROLLO DE LA ESCUELA EN SU PRIMER AÑO DE OFICIALIDAD, VALORACIÓN DE BRUNA Y RESPUESTA DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO DE MADRID.	81
2.5 REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES. ESTABILIDAD Y CARÁCTER OFICIAL: 1775-1812..... 87	
2.5.1 TRASLADO AL LOCAL DE LA CALLE SIERPES.....	87
2.5.2 REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES: OFICIALIDAD Y AUMENTO DE PRESUPUESTO.....	91
2.5.3 PRIMEROS ESTATUTOS DE LA ESCUELA DE NOBLES ARTES: 1778.	97
2.5.3.1 Personal y Profesorado de la Escuela.	100
2.5.3.2 Sistema de Juntas.....	104
2.5.3.3 Premios e incentivos a los estudiantes.....	105
2.5.4 PRIMER CERTAMEN DE LAS NOBLES ARTES DE LA ESCUELA, AÑO 1778.....	107
2.5.4.1 Oración sobre el arte de la pintura de D. Francisco de Bruna: Criterios Artísticos Académicos.....	107
2.5.4.2 Reparto de Premios.....	120
2.5.5 FINAL DEL SIGLO XVIII EN LA ESCUELA DE NOBLES ARTES: OBRAS PARA LA FORMACIÓN DE LOS ESTUDIANTES.....	126
2.5.5.1 Criterios académicos y metodología en la formación pictórica en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla a fines del siglo XVIII. Libertad de ejecución de las Artes.	142
2.5.5.1.1 El dibujo del natural como base. Mimesis.	143
2.5.5.1.2 La innovación del conocimiento científico.	148
2.5.5.1.3 Cultura y Sentimiento en la Creación Artística.....	151

2.5.5.2	Cédula Real de 1785 para la libertad en la ejecución de las Artes.	153
2.5.6	EL FALLECIMIENTO DE FRANCISCO DE BRUNA Y EL PATRIMONIO PERDIDO POR LA ESCUELA: LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS DE VELÁZQUEZ Y EL LIBRO DE DIBUJOS DE LA ACADEMIA DE MURILLO.	155
2.5.7	LOS AÑOS DE LA OCUPACIÓN FRANCESA: 1810-1812.	167
CAPITULO 3. REAL ACADEMIA NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL: 1813-1850....		177
3.1	LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA SEDE PARA LA ESCUELA.	179
3.2	LOS AÑOS EN SAN ACACIO: 1813-1850.	191
3.2.1	ELEVACIÓN A REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL.	191
3.2.2	PATRIMONIO DE LA REAL ACADEMIA: DONACIONES Y MUSEO.	197
3.2.2.1	Fundación de la Biblioteca y formación de un álbum de dibujos académicos. ..	197
3.2.2.2	Esculturas del Museo de la Academia y peticiones de copia: San Jerónimo de Torrigiano y Fauno de los Plátanos.	198
3.2.2.3	Renovación de obras deterioradas.	212
3.2.2.4	Donaciones.	213
a)	Retrato de S.M. María Cristina de Borbón.	213
b)	Reglamento de la primitiva Academia de Murillo y busto en cristal de roca.	214
c)	Colección de medallas y retrato de Isabel II de Manuel Cabral y Aguado.	214
d)	Donativo de 2500 reales.	215
e)	Antigüedades mexicanas y cuadro vaciado en barro de Gabriel Astorga.	215
3.2.3	CERTÁMENES DE BELLAS ARTES.	216
3.3	EL MUSEO DEL TRIENIO LIBERAL EN EL COLEGIO SAN BUENAVENTURA: 1822-1823.	227
CAPITULO 4. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA: 1835-1844.		235
4.1	LA CREACIÓN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA.	237
4.1.1	LA DESAMORTIZACIÓN DEL PATRIMONIO SEVILLANO.	237
4.1.2	LA BÚSQUEDA DE UN EDIFICIO PARA EL MUSEO PROVINCIAL DE SEVILLA.	244
4.1.3	LA JUNTA DEL MUSEO Y EL PROCESO DESAMORTIZADOR: LA RECOGIDA DE OBJETOS ARTÍSTICOS DE LOS CONVENTOS SUPRIMIDOS.	250
4.1.3.1	Los trabajos de 1836 y la amenaza de la guerra carlista.	254
4.2	LA CREACIÓN DE LA COMISIÓN CIENTÍFICO ARTÍSTICA.	264
4.2.1	BIBLIOTECA PROVINCIAL.	273
4.3	EL MUSEO DE BELLAS ARTES EN EL EX CONVENTO DE LA MERCED.	274
4.3.1	UNA APROXIMACIÓN A LA ESTRUCTURACIÓN DEL MUSEO: LAS CRÓNICAS DE COLÓN, LOS EDITORES DEL “SEVILLANO” Y AMADOR DE LOS RÍOS.	288
4.3.1.1	Juan Colón y Colón; <i>Sevilla Artística</i> , 1841.	289
4.3.1.2	Noticia histórica de los principales monumentos artísticos de Sevilla formada por los editores de El Sevillano, 1842.	293
4.3.1.3	Amador de los Ríos, José; <i>Sevilla pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos artísticos</i> , 1844.	294
4.3.2	GESTIÓN DEL PATRIMONIO: RECOLECCIÓN DE OBRAS E INVENTARIADO.	303
4.3.2.1	Enajenación y Subasta de Cuadros sin Mérito Artístico.	311
4.3.2.2	Creación Museo Arqueológico.	314

CAPITULO 5. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA: 1844-1900..... 319

5.1 EL MUSEO DE BELLAS ARTES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX: LAS DIRECCIONES DE LA COMISIÓN DE MONUMENTOS Y LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES.....321

5.1.1 DIRECCIÓN DE LA COMISIÓN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS DE SEVILLA: 1844-1850.....	321
5.1.1.1 Obras y eventos en el edificio.....	324
5.1.1.2 Gestión del Patrimonio y Desarrollo del Museo.....	330
5.1.1.2.1 El Crucificado de Martínez Montañés.....	331
5.1.1.2.2 Restauraciones de Obras Artísticas.....	336
5.1.1.2.3 El Primer catálogo del Museo.....	337
5.1.1.2.4 La Primera Exposición de Artistas Sevillanos en el Museo Provincial.	341

5.2 LA PROBLEMÁTICA DE LA ALTERNANCIA EN LA DIRECCIÓN DEL MUSEO: REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES Y COMISIÓN DE MONUMENTOS (1850-1867). 347

5.2.1 NUEVA ORGANIZACIÓN DE LA ACADEMIA Y DIRECCIÓN DEL MUSEO: 1850-1858... 347	347
5.2.1.1 Devolución de los cuadros de San Benito de Calatrava.....	353
5.2.1.2 Problemas estructurales en el Edificio.....	355
5.2.1.3 Retratos de la Escuela Sevillana.....	357
5.2.1.4 Venta de cuadros por el conserje del Museo, Antonio Cabral Bejarano.....	363
5.2.2 EFECTOS EN LA INCORPORACIÓN DE LA ESCUELA DE NOBLES ARTES AL EDIFICIO DEL MUSEO.....	367
5.2.2.1 Menciones Honoríficas y reparto de premios a los estudiantes: 1852-1853.....	369
5.2.2.2 El impacto de la “Exposición Pública de Objetos Artísticos” de 1856.....	372
5.2.2.3 El caso de las esculturas de Manuel Gutiérrez Cano.....	380
5.2.2.4 La revalorización de la figura de Bartolomé Esteban Murillo.....	381
5.2.2.4.1 El monumento a Murillo.....	386

5.3 REINSTALACIÓN DE LA COMISIÓN DE MONUMENTOS Y DIRECCIÓN DEL MUSEO: 1858-1867..... 390

5.3.1 OBRAS EJECUTADAS EN EL EDIFICIO BAJO LA SUPERVISIÓN DE LA COMISIÓN DE MONUMENTOS.....	395
5.3.1.1 Escuela de Bellas Artes.....	395
5.3.1.2 Museo de Bellas Artes.....	403

5.4 NUEVOS PUNTOS DE INTERÉS DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES EN LA DÉCADA DE 1860..... 409

5.4.1 CREACIÓN DEL REGLAMENTO PARA DEBATES SOBRE TEMAS DE INTERÉS CIENTÍFICO-ARTÍSTICO.....	409
5.4.2 NUEVAS VÍAS PARA DIFUSIÓN DE OBRAS DE ESTUDIANTES ESCUELA DE BELLAS ARTES.....	411
5.4.2.1 Popularización de Exposiciones de Bellas Artes en la década de 1860.....	412

5.5 ESTABILIDAD EN LA DIRECCIÓN DEL MUSEO: ACADEMIA BELLAS ARTES 1867-1882..... 416

5.5.1 CONFLICTOS POR LA FIGURA DEL RESTAURADOR E IMPLANTACIÓN DEL ACCESO POR OPOSICIÓN.....	420
---	-----

5.6 EL MUSEO DURANTE EL SEXENIO DEMOCRÁTICO: 1868-1874..... 425

5.6.1 DESAMORTIZACIÓN DE 1868: SUPRESIÓN DE COMUNIDADES RELIGIOSAS.....	425
---	-----

5.6.2	LA GESTIÓN DE FONDOS DEL MUSEO: PETICIÓN DEL CICLO DE LA MÁSCARA Y CABEZA DEL HÉRCULES FARNESIO.	433
5.6.2.1	Presencia de Fotógrafos Franceses en el Museo.	435
5.6.2.2	Venta de Obras sin Mérito.....	437
5.6.3	EL PROYECTO DE TRASLADO DEL MUSEO AL ALCÁZAR.....	439
5.6.3.1	Dependencias que constituyen ambos Museos, la Academia y la Escuela.....	440
5.6.3.2	Primera Propuesta del proyecto de traslado.	441
5.6.3.3	Segunda Propuesta: Estudio Comparativo de la Extensión.	443
5.7	EL MUSEO DURANTE LA RESTAURACIÓN BORBÓNICA: LA DEVOLUCIÓN DE OBRAS PROCEDENTES DE CONVENTOS SUPRIMIDOS.....	445
5.7.1	RECLAMACIONES POR PARTE DE PARROQUIAS SUPRIMIDAS Y PETICIONES DE OBRAS PARA DECORO DE TEMPLOS.	448
a)	Convento de Santa Ana.....	448
b)	Parroquia de San Esteban.....	450
c)	Hermanidad de Maestros Alarifes de la Iglesia de San Andrés.	452
d)	Hermanidad de San Hermenegildo.	452
e)	Santa Catalina.	454
f)	Oratorio de San Felipe Neri.	456
g)	San Juan de la Palma.....	458
h)	Iglesia de Santa María de las Nieves.....	460
i)	Convento de San Antonio de Padua.....	460
j)	Convento de Madre de Dios.....	460
k)	Obras procedentes del Monasterio de la Cartuja.....	461
5.7.2	MAL ESTADO DE LA SALA DE RESTAURACIONES Y SUSPENSIÓN DE LOS TRABAJOS POR PARTE DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO.....	467
5.8	ENTREGA DEL MUSEO PROVINCIAL A LA COMISIÓN MONUMENTOS DE SEVILLA: 1882-1883.....	473
5.9	LA DIRECCIÓN DEL MUSEO POR LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES A FINALES DEL SIGLO XIX: 1883-1900.....	477
5.9.1	LAS OBRAS DE CONSOLIDACIÓN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES.	479
5.9.1.1	Los Trabajos de Manuel Portillo como punto de Partida.	479
5.9.1.2	Obras en la antigua Iglesia y en el antiguo Salón de Murillo (planta alta).	482
5.9.1.3	Alicatado de las galerías de acceso al Museo de Pinturas.	497
5.9.1.4	Resto de mejoras en el Museo en la década de 1890 y su estado.....	498
5.9.2	GESTIÓN DEL PATRIMONIO: DONACIONES E INCREMENTO DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO.....	505
5.9.2.1	El Ciclo de Grabados del Vaticano: Petición de la Diputación Provincial.	505
5.9.2.2	La oferta artística de Jacobo López Cepero.....	511
5.9.2.3	El Hallazgo de una cartera de dibujos académicos.....	518
5.9.2.4	La moldura de la Inmaculada Concepción de Murillo, “la Colosal”.	521
5.9.2.5	Donaciones: 1883-1900.....	524
a)	Vaciados del Friso del Partenón.	524
b)	Depósitos del Museo Nacional para fomento de las Bellas Artes.	525
c)	Ciclo de la Máscara de Domingo Martínez.	532
d)	Donación de la Infanta Luisa Fernanda de Borbón a la Academia de Bellas Artes: El retrato de Jorge Manuel Theotocopuli por El Greco.	534
5.9.2.6	Fallecimiento de Manuel Cabral y Aguado: El Hallazgo de Obras en su Local.	538
5.9.3	LA SEPARACIÓN DE LA ESCUELA DE LA ACADEMIA.	542
5.9.3.1	El Reparto del Edificio: Deslinde de 1892.	542

5.9.3.1.1	El conflicto entre la Academia y la Escuela.....	546
5.9.3.1.2	El Proyecto de Deslinde de Gabriel Abreu.	549
5.9.3.1.3	Respuesta del Presidente Manuel Gómez-Imaz.	556
CONCLUSIONES.....		566
ANEXO DOCUMENTAL		585
1.	JUNTA FUNDACIONAL DE LA ACADEMIA DEL ARTE DE LA PINTURA, 11 DE ENERO DE 1660.....	587
2.	DOCUMENTACIÓN EN TORNO AL MANUSCRITO DE LA ACADEMIA DE MURILLO.....	591
3.	BORRADOR DE LOS PRIMEROS ESTATUTOS DE LA ESCUELA DE NOBLES ARTES, AÑO 1778.....	593
4.	CÉDULA REAL PARA EL LIBRE EJERCICIO DE LAS NOBLES ARTES: 1785.	603
5.	DOCUMENTACIÓN QUE RECOGE LA ENTREGA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS A LA REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES.....	607
6.	REPRESENTACIÓN A LAS CORTES DE CÁDIZ POR LA ESCUELA DE NOBLES ARTES DE SEVILLA PIDIENDO SOCORRO Y POSTERIOR RESOLUCIÓN, 1812-1813.	618
7.	NOTA DE TODOS LOS ARTISTAS QUE PERTENECIERON A LA REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL: 1775-1850.....	625
8.	INFORME DE LOS VOCALES DE LA COMISIÓN DE MONUMENTOS SOBRE EL ESTADO DE LAS REFORMAS CONCLUIDAS EN EL MUSEO EN 1897.	635
9.	LOCALIZACIÓN DE LAS DISTINTAS SEDES DE LA ESCUELA DE NOBLES ARTES EN EL PLANO DE SEVILLA DE PABLO DE OLAVIDE DE 1771:.....	637
10.	LIBRO DE MATRICULAS DE LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES, ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE SANTA ISABEL DE HUNGRÍA.....	639
11.	AUTÓGRAFOS DE LOS PROFESORES DE LA ESCUELA DE NOBLES ARTES EN 1790.....	641
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....		643
BIBLIOGRAFÍA.....		651
FUENTES DOCUMENTALES		664

INTRODUCCIÓN.

Una colección artística de la magnitud del Museo de Bellas Artes de Sevilla requiere de una profunda investigación que consiga esclarecer su historia desde su nacimiento. Para entender el Museo hay que asimilarlo como el producto de numerosos e importantes factores, siendo el principal el de la voluntad de las personas que contribuyeron a que fuese una realidad. La historia del Museo es la historia de sus creadores, de ahí que este estudio se centre también en la hoy día denominada Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Y me refiero a ella de esta manera porque ha pasado por distintas denominaciones, siempre estando profundamente ligada a la institución museística.

La composición de los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla es consecuencia de la gestión que sobre ellos ejerció la Real Academia de Bellas Artes desde su fundación hasta bien entrado el siglo XX. Junto a las obras procedentes de la desamortización eclesiástica y los depósitos estatales, las colecciones del Museo contienen legados de los académicos y otros destinados por diversos donantes. El personal de la institución fue el responsable de la selección de las obras en función de los criterios tanto artísticos como sociales del momento. El desarrollo cultural y los eventos políticos resultaron cruciales y tuvieron un importante impacto tanto en la Academia como en el Museo.

Con la presente tesis doctoral se pretende realizar una revisión actualizada de la composición y el uso museográfico de los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla desde su nacimiento hasta el siglo XX atendiendo al papel que desempeñó la Academia de Bellas Artes en su creación, gestión y conservación.

A través de la revisión de todos los procesos relacionados con la institución, se trata de esclarecer los mecanismos de selección empleados y aquellos factores que tuvieron protagonismo, consiguiendo así conocer hasta qué punto afectaron los criterios artísticos que imperaban en aquel momento histórico, tanto en la elección de obras artísticas como en las reformas para la adaptación del edificio a las necesidades y su desarrollo. Tras conseguir el análisis de estos detalles, se consigue una aproximación hacia los discursos

museográficos empleados en la exposición de los fondos, señalando siempre el criterio e implicación de la propia Academia de Bellas Artes.

Puede sintetizarse que la imagen del Museo a lo largo del periodo estudiado queda determinada por las preferencias de los académicos, las circunstancias sociopolíticas y los avances artísticos, siendo el factor humano el determinante en torno a las grandes decisiones que han marcado la situación actual.

El estudio parte desde la Academia fundada por Murillo en el siglo XVII como precedente de la Escuela de Nobles Artes, verdadero eje vertebrador del trabajo ya que consigue evolucionar en Real Academia de Bellas Artes, institución imprescindible en la creación del Museo de Bellas Artes de Sevilla. He estructurado el trabajo en cinco capítulos correlativos cronológicamente que abarcan desde la mitad del siglo XVII hasta el principio del siglo XX. Los límites cronológicos parten por lo tanto desde los precedentes, fijados en la Academia de Murillo creada en 1660, hasta el cambio de siglo en 1900.

El primer capítulo se centra en lo relativo a los orígenes más primitivos de la actual Academia, la fundada por Murillo en el siglo XVII y su conexión con la Hermandad de Pintores de San Lucas. A lo largo del segundo capítulo se desarrollan los primeros años de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, la sucesora de la anteriormente citada Academia de Murillo, la cual retomará no solo la actividad sino también el espíritu artístico años después de que cesasen sus trabajos. En este apartado se valora la imprescindible presencia de Francisco de Bruna y Ahumada como protector de la Escuela en sus inicios. Se tratan los primeros trabajos y los certámenes artísticos, la relación con la Academia de San Fernando de Madrid, las dificultades para conseguir asentarse en un local suficiente para sus necesidades hasta el fallecimiento de Bruna y la invasión francesa.

El tercer capítulo trata los años posteriores a la invasión, en los que se consigue un importante desarrollo en la institución, ya que se consigue que se eleve su título a Real Academia de Santa Isabel con una nueva sede ubicada en el antiguo convento de San Acacio, hoy sede del Real Círculo de Labradores. Anteriormente se había conseguido atesorar importantes bienes, pero fueron afectados por la invasión extranjera tras ocupar el Alcázar sevillano, que era donde estaban depositados. Tras conseguir una sede adecuada, como era San Acacio, empezó a gestarse una importante colección artística basada en adquisiciones y donativos, que terminaría asentando el Museo de la Academia.

Con el capítulo cuarto ya se entra definitivamente en la materia del Museo de Bellas Artes, tratando su creación como producto de los procesos desamortizadores y de cómo la recogida de este patrimonio fue ejecutada por el personal académico. Los implicados en estos trabajos recibieron la denominación de *Junta del Museo*, compuesta principalmente por académicos y miembros de la Comisión de Monumentos. Una vez conseguida la sede del ex convento de la Merced, se iniciaron las obras de adaptación del edificio y la selección de piezas artísticas de entre la interminable lista de cuadros recogida. Se concluye el capítulo con una aproximación a la fisionomía que tenía el Museo en el momento de abrir sus puertas. A pesar de haber estado funcionando de forma intermitente en los años previos, aún no había conseguido alcanzar todavía el aspecto definitivo, algo que no solo afectó al edificio, sino que además implicó una reforma urbanística del espacio anexo.

El quinto y último capítulo profundiza en los sucesos que se desarrollaron en el edificio desde su apertura hasta la llegada del siglo XX. En él se trata la problemática que existió a lo largo de estos años, centrándose en que la dirección del Museo se encontraba en continuo cambio en el gobierno, alternado entre la Academia de Bellas Artes y la Comisión de Monumentos. Es ahora cuando la Academia se traslada desde su sede de San Acacio y se instala en el edificio del Museo, trasladando además a la Escuela de enseñanzas artística a las dependencias anexas a las salas de exposición. La gestión del patrimonio almacenado, la devolución de piezas desamortizadas o la supervisión de importantes y necesarias obras en el edificio fueron algunas de las cuestiones que protagonizan este capítulo. Los años finales del siglo XIX traen la estabilidad con la directiva de la Academia, así como un alto nivel de desarrollo y actividad en el Museo. El cambio de siglo llegó de forma amarga tras ser ordenada la separación de la Academia y su Escuela, algo demoledor después de tantos años de relación. Aquello derivó en un importante conflicto que incluso amenazó la integridad del edificio con un deslinde de sus dependencias.

El proceso de la investigación ha tenido como punto de partida el trabajo de archivo, principalmente el de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, que además incluye el de la Comisión de Monumentos de la Provincia. También he recurrido al archivo del Alcázar de Sevilla y al legado de Gestoso a la Biblioteca Colombina. Para conformar la visión histórico artística he completado el trabajo con la

consulta de la hemeroteca y la revisión bibliográfica. Para documentar la distribución de salas y piezas del Museo han sido de gran utilidad tanto las guías artísticas de la ciudad como los inventarios y catálogos redactados por los académicos. Recomponerse el estado del Museo ha permitido comprobar la distribución de las obras a lo largo de sus salas, algo que, al enlazarse con la crónica de las actas, contribuye a dilucidar en qué medida han tenido influencia los criterios académicos en la configuración de la institución y su visión del arte sevillano.

Este estudio se presenta como enormemente necesario debido a la escasa bibliografía relacionada con la temática abarcada. Hasta el momento, los escritos en torno a la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla han sido muy pocos, pero todos ellos de gran importancia. Centrados en la primera Academia de Murillo tenemos los trabajos de Antonio de la Banda, tanto el artículo de 1961 centrado en los estatutos¹ como en su libro de 1982 dedicado al estudio del manuscrito². Profundizando en el estudio de la historia tenemos el libro de Ramón Corzo³, *La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla*, en el que no solo se retoman los temas del manuscrito y los estatutos, sino que abarca todos los años de funcionamiento de la Academia de Murillo, incluyendo el desarrollo de las clases, su profesorado y puestos de poder.

La sucesora espiritual de esta Academia de Murillo es la existente en la actualidad tras pasar por numerosas renovaciones, tanto de planteamientos como de denominación. Esta, que resulta ser el eje vertebrador del presente trabajo, posee una bibliografía muy limitada en cuanto a su historia. Para ello citar el importante trabajo de Antonio Muro, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla* de 1961⁴, una obra imprescindible para el estudio de la institución sevillana, en el cual se incluyen algunas nociones sobre la academia primitiva, pero que está centrado principalmente en su evolución hasta la actual Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, alcanzando así parte de la primera mitad del siglo XX.

Las primeras crónicas en torno al Museo surgen como ligeros apuntes recogidos en las guías artísticas que tanto proliferaron a lo largo de la mitad del siglo XIX. Partiendo

¹ Banda y Vargas, Antonio de la; “Los estatutos de la Academia de Murillo”, *Anales de la Universidad Hispalense*, Vol. XXII, 1961.

² Banda y Vargas, Antonio de la; *El Manuscrito de la Academia de Murillo*, Sevilla, 1982.

³ Corzo Sánchez, Jorge Ramón; *La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla: 1660-1674*, Sevilla, 2009.

⁴ Muro Orejón, Antonio; *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961.

siempre desde la creación de la institución como producto de los procesos desamortizadores, puede destacarse la *Sevilla Artística* de Colón de 1841⁵ o la *Sevilla Pintoresca* de Amador de los Ríos de 1844⁶; ambas publicadas en fechas muy recientes a la inauguración del edificio. Siguiendo este mismo modelo se incluyeron algunas notas en torno al nacimiento del establecimiento en los catálogos que fueron publicándose tras su apertura al público, destacando los de Gestoso de 1897⁷ y 1912⁸ o el ya posterior de Hernández Díaz en 1967⁹. Los escasos datos recogidos sobre su historia siempre funcionaron a modo de breve introducción a la descripción de las obras de la colección.

El primer acercamiento a lo que sería un discurso más ambicioso en torno a la redacción de una síntesis de la historia del Museo vino de manos del que fue su director, Gonzalo Bilbao. Para su discurso de recepción como académico de la Real Academia de San Fernando redactó un importante discurso en el que condensó tanto la historia de los primeros años del Museo, como una descripción del estado en que se encontraba en aquel año de 1935¹⁰. Sin duda, aquel aplaudido discurso no fue solo fruto de su afecto por el Museo sino de su contacto con los fondos del archivo del mismo a lo largo de sus años como director.

La problemática de la bibliografía posterior en torno al Museo de Sevilla es que se centra casi exclusivamente en la colección que alberga. De ahí que el aspecto histórico de la institución ha quedado hasta el momento relegado al plano de funcionar como introducción a sus fondos. Señalar así el inventario de pinturas de Rocío Izquierdo y Valme Muñoz de 1990¹¹ en el que se realiza una exhaustiva clasificación de los cuadros existentes, utilizando en el proceso los catálogos del siglo anterior que se conservan. También la obra dirigida por Arsenio Moreno en 1991¹², en la que a lo largo de dos tomos

⁵ Colón y Colón, Juan; *Sevilla artística*, Sevilla, 1841.

⁶ Amador de los Ríos, José; *Sevilla pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1844.

⁷ Gestoso y Pérez, José; *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, Sevilla, 1897.

⁸ Gestoso y Pérez, José; *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, Madrid, 1912.

⁹ Hernández Díaz, José; Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla. *Guías de los Museos de España*, Madrid 1967.

¹⁰ Bilbao, Gonzalo; *Discursos leídos en la solemne recepción del académico de número Excmo. Gonzalo Bilbao y Martínez y contestación del Excmo. Marceliano SantaMaría y Sedano celebrada el día 21 de marzo de 1935*, Madrid, 1935.

¹¹ Izquierdo, Rocío; Muñoz, Valme; *Inventario de pinturas, Museo de Bellas Artes*, Sevilla, 1990.

¹² Moreno Mendoza, Arsenio; ... [et al.]; *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1991.

LA ACADEMIA Y SU MUSEO

se desmenuza la colección del Museo en función de su naturaleza artística y cuyo apartado introductorio consigue ofrecer un buen acercamiento a la historia del Museo.

**CAPITULO 1. LA ACADEMIA DEL
ARTE DE LA PINTURA DE SEVILLA.
1660-1674**

1.1 ANTECEDENTE DE LA ACADEMIA Y MUSEO: LA HERMANDAD DE SAN LUCAS DE SEVILLA, PATRÓN DEL GREMIO DE PINTORES.

1.1.1 LAS HERMANDADES CONSAGRADAS A SAN LUCAS EN EUROPA Y SU EVOLUCIÓN HACIA LAS ACADEMIAS.

Desde la Edad Media, las cuestiones profesionales de los artistas o artesanos estaban regidas por los dictados de los gremios. Estas corporaciones profesionales estaban compuestas por los maestros, oficiales y aprendices de una misma profesión u oficio. Conocidas por gildas a lo largo de Europa, se regían por unas ordenanzas o estatutos propios. En ellos se establecían los sistemas de aprendizaje que debían seguir los aprendices en los talleres de los maestros. De ahí que puede establecerse este sistema artesanal como un punto de partida de lo que en años posteriores serían las escuelas artísticas. Por ello se incluye este apartado como un estadio anterior al desarrollo del fenómeno de las academias de bellas artes.

Cada corporación de este tipo tenía establecida una vinculación espiritual de patrocinio o protección con alguna figura del Santoral. En el caso de los artistas se trataba de San Lucas. La advocación de la Hermandad de San Lucas proviene de la tradición piadosa basada en la consideración de Lucas el Evangelista como el primer pintor que retrató a la Virgen María¹³. La elección, por lo tanto, no fue algo casual, sino que no podía haber sido escogido nadie mejor como patrón de los artistas que San Lucas. El que fuese además médico ha llevado a la reflexión de la posibilidad de que la cercanía de estos a las plantas medicinales es muy similar a la relación de los pintores con los pigmentos vegetales. La elección de San Lucas se reforzaba además debido a que la temática religiosa era la más practicada en la Edad Media, ya que al ser el primero en retratar a la Virgen estableció todo un referente entre los artistas.

¹³ El testimonio más antiguo de esta tradición es el de Theodoros Anagnostes, lector de la Basílica de Santa Sofía e historiador del siglo VI: "*Eudoxia envió a Pulqueria desde Jerusalén la imagen de la Madre de Dios que había pintado el apóstol Lucas*".

Su rápida aceptación queda reflejada en la tradición a lo largo de toda Europa de consagrar una capilla al Santo en la iglesia local y se encargase al pintor más destacable del entorno un cuadro con el tema de “San Lucas retratando a la Virgen María”. Un encargo que no solo se requería para la consagración de aquel espacio, sino que en ocasiones también resultaba exigido para poder optarse al puesto de maestro del gremio, lo que se conoce como “obra maestra”¹⁴. El modelo que se empleó en los primeros años era el del icono bizantino *Salus Populi Romani* de la Basílica de Santa María la Mayor de Roma, en la que la Virgen sigue la tipología de *Odigitria* (Aquella que muestra el camino) con el Niño Jesús descansando sobre sus brazos dirigiendo la mirada hacía su madre con gesto de bendición.

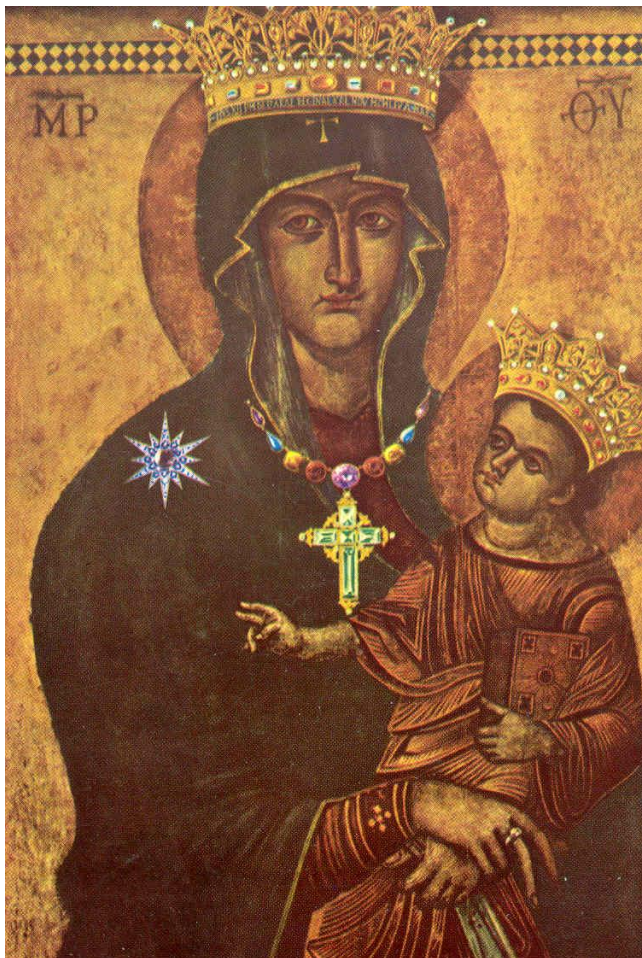


Ilustración 1. *Salus Populi Romani* Coronada, siglo I, Basílica de Santa María la Mayor de Roma

¹⁴ Bonnassie, Pierre; *Vocabulario básico de la historia medieval*, Barcelona, 1983, pp.60-61.

Existe otra hipótesis basada en la posible confusión con un pintor florentino del siglo IX, llamado Luca y apodado “el santo”; cuyas obras habrían pasado erróneamente a ser consideradas del Santo con el devenir de la historia¹⁵.

El espíritu de la hermandad sevillana proviene de los modelos flamencos, que además de ser pioneras, alcanzaron un alto nivel de desarrollo bajo el nombre de *Guildas de San Lucas*. Estas *guildas* corresponden a los gremios o corporaciones profesionales y eran las responsables de regular las actividades artísticas, incluyendo a las enseñanzas, producción, encargos y comercialización, entre otros menesteres. Tenían carácter de defensa profesional, se reunían habitualmente en las iglesias en las que residían sus cofradías y desempeñaban la función esencial de otorgar a los artistas la categoría de tales y el derecho a recibir por sus obras las retribuciones reguladas en cada ciudad¹⁶.

Estas guildas de San Lucas resultaron de vital importancia, surgiendo entre los siglos XVI y XVII y estando siempre presentes en el auge del comercio artístico, tan arraigado en la zona flamenca. La institución más antigua de este tipo fue la *Sint Lucasgilde* de Amberes, mencionada por primera vez en 1382, y que recibió sus privilegios por parte de la ciudad en 1442¹⁷. En 1530 poseía una *Schildercamer* o Cámara de Pintores, en la que se reunían las obras presentadas por los aspirantes a ingresar en la cofradía, evolucionando en Academia de Bellas Artes a propuesta de David Teniers en 1663, adquiriendo funciones docentes con su correspondiente colección artística, germen del actual Museo Real de Amberes¹⁸.

Numerosas eran las competencias que otorgaban los gobiernos de las ciudades a las guildas. Todo artista que quisiese vender sus obras debía pertenecer a estas, así como montar un taller o acoger a los aprendices y miembros de este. Se tenían que acoger a sus directrices en cuanto a la ejecución de las artes, así como atenerse a sus veredictos en cuanto a los conflictos entre sus miembros en torno a la comercialización de sus obras.

La consagración a San Lucas siguió efectuándose a lo largo de las corporaciones europeas, evolucionando muchas de ellas de forma progresiva hacia instituciones

¹⁵ Réau, Louis; *Iconografía del Arte Cristiano*, t. II, vol. IV, Barcelona 1997, pp. 262-267.

¹⁶ Corzo Sánchez, Jorge Ramón; “Las Academias de Bellas Artes de Andalucía. Su Origen, Historia Y Organización Actual”, *Temas de Estética y Arte*, nº 25, 2011, p. 211.

¹⁷ Baudouin, Frans; “Metropolis of the Arts”, *Antwerp's Golden Age: the metropolis of the West in the 16th and 17th centuries*, Amberes, 1973, pp.23-27.

¹⁸ Corzo Sánchez; *Óp. Cit.*, 2011, p. 211.

académicas. En Italia son conocidas desde el siglo XIV las *Compagnia di San Luca* de Venecia y Florencia, así como la posterior *Accademia di San Luca* de Roma¹⁹. Similar caso el de la *Confrérie de Saint-Luc* de París, ya con estatutos en 1391, cuyos criterios evolucionarían en la *Académie de Saint-Luc* de 1655. Destacar en Alemania la *Lukasgillet* en Lübeck así como en España la Academia de San Lucas de Madrid de 1603²⁰.

El paso desde las corporaciones profesionales o gremios hacia el sistema académico se produjo como una evolución para la búsqueda de abarcar unas funciones más amplias. Dejando atrás las limitaciones gremiales, el importante salto hacia las Academias abarcaba no solo a la enseñanza artística, sino también la protección de aquellas obras generadas por los artistas formados en su seno. Las Academias se constituían por un cuerpo de especialistas en las materias que abarcase su naturaleza. Este personal debía establecer mediante consenso una serie de criterios, los cuales eran aceptados y respetados como juicios marcados por el prestigio de sus componentes.

La primera Academia de las que se tiene noticias es la *Accademia e Compagnia dell'Arte del Disegno* de Florencia creada en 1563 por Cosme I de Medici por sugerencia de Vasari²¹. En ella se concentraban todos los artistas de Florencia junto a un pequeño grupo que concentraba a los maestros más distinguidos que se encargaban de dirigir al resto. Progresivamente fueron adquiriendo encargos que requerían de supervisión sobre los criterios artísticos a seguir, de ahí la importancia que adquirieron en la ciudad. Algo posterior, la *Accademia di San Luca* de Roma fundada en 1593 por Federico Zuccari²², consiguió dejar atrás los anticuados patrones de las hermandades y consiguió una renovación de la estructuración del sistema de la enseñanza y protección artística.

Siguiendo los pasos de las instituciones italianas, en Francia, la *Cofradía de San Lucas de París* evolucionó en 1648 en la *Académie royale de peinture et de sculpture*²³, la cual llegó incluso a instalar una sede en Roma en 1666, la *Académie de France à Rome*²⁴

¹⁹ Rossi, Sergio; "La Compagnia di San Luca nel Cinquecento e la sua evoluzione in Accademia", *Ricerche per la storia religiosa di Roma* 5, 1984, pp. 367-394.

²⁰ Pérez Sánchez, Alfonso Emilio; "La academia madrileña de 1603 y sus fundadores", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 48, 1982, pp. 281-290.

²¹ Cavallucci, Camillo Jacopo; *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle arti del disegno in Firenze*, Florencia, 1873.

²² Goldstein, Carl; *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, New York, 1996, p. 30.

²³ Heinich, Natalie; *Du Peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, 1993.

²⁴ Franchi-Verney, Alessandro; *L'Académie de France à Rome: 1666-1903*, Paris 1904.

LA ACADEMIA Y SU MUSEO

en la que residían los artistas becados. Aquello marcó un sistema fundamental para la enseñanza en toda Europa, los programas de becas o de pensionados para el estudio de las bellas artes, imitado en el siglo XIX en España con la creación de la Academia Española en Roma.

1.1.2 LA HERMANDAD DE SAN LUCAS DE SEVILLA Y SU COLECCIÓN PICTÓRICA EN LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS: LA INVENCION DEL ARTE DE LA PINTURA.

A pesar de la escasa información que se conoce en torno a la Hermandad de San Lucas de Sevilla, podemos marcarla como un importante precedente no solo de la Escuela de Bellas Artes, sino también del futuro Museo provincial. El que constituyese el gremio de pintores la vincula directamente con las instituciones de formación artísticas posteriores. La conexión con el Museo se justifica debido a la gran acumulación de riquezas artísticas que establecerían toda una exposición de obras maestras en su sede.

En Sevilla, la faceta espiritual del gremio de pintores sevillanos quedó recogida bajo el nombre de la Hermandad de San Lucas. La vía gremial era prácticamente la única forma accesible para la adquisición de formación profesional. La enseñanza se desarrollaba en la relación directa entre el maestro y el alumno, existiendo la posibilidad del ascenso dentro del oficio en función de la jerarquización establecida. A través del gremio se estructuraban las enseñanzas en los talleres de los distintos maestros y de esta forma se efectuaba un control de calidad de los trabajos ejecutados. Todo encargo artístico pasaba por las autoridades gremiales que concedían los permisos de ejecución, así como el reparto equitativo de materiales y las subastas de las obras. Este tipo de reuniones en las que se trataban los pagos de impuestos, tales como las alcabalas, debían tener un carácter anual, teniendo a través de esta organización corporativa contacto con el resto de organismos administrativos de la ciudad. Según las ordenanzas, la estructuración del gremio de pintores se conformaba por los imagineros, los doradores, pintores de la madera y fresco, así como los sargueros²⁵.

La primera noticia del establecimiento de la Hermandad es de 1572 en sede propia en la zona de la plaza de San Martín, con el erudito pintor Pedro Villegas Marmolejo como mayordomo. A lo largo del siglo XVII se tiene constancia de varios cambios en la ubicación, localizándose a principios de siglo en la capilla propiedad de la Cofradía de la Santa Cruz de Jerusalén junto a San Antonio Abad. En 1663, Valdés Leal ejercía de mayordomo y se encargó de buscarle como lugar la capilla del Sagrario del Colegio de San

²⁵ Méndez Rodríguez, Luis; *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla, 2006, p.96.

Laureano a cambio de pintarles un cuadro para el refectorio²⁶. Finalmente, en 1672²⁷ pasaron a la Iglesia de San Andrés, a la capilla del patronato de los Mejías, en donde permanecerían hasta el año 1808²⁸, teniendo un importante conflicto con la Hermandad del Santísimo a mitad del siglo XVIII por el uso de la misma. Guerrero Lovillo la definió como el “*pequeño relicario de la pintura sevillana*”²⁹ debido a la importantísima colección que albergaron los muros de San Andrés. Siguiendo los estatutos de la Hermandad, todo aquel que ocupara el cargo de mayordomo debía donar una obra de su propia factura. Ante este requisito y viendo la gran extensión cronológica que tuvo la Hermandad, no es de extrañar que alcanzase el nivel de importancia que los cronistas de la época atestiguaban. El testimonio más célebre es el de González de León, que decía “*estaba cubierta desde las bóvedas hasta el suelo de hermosos cuadros de todos los tamaños*”³⁰. Al matiz de la espectacular acumulación de obras habría que añadir el valor de ser obras de gran calidad artística, siendo muchas de ella de artistas de primera línea en el momento. Solo hay que comprobar la nómina del gremio en la fecha de instalación en la Iglesia de San Andrés en el año 1673³¹:

- Alcaldes: Juan Martínez de Gradilla y Cristóbal Nieto.
- Mayordomo: Alonso Pérez.
- Fiscal: Tomás de Contreras.
- Escribano: Martín de Atienza Calatrava.
- Hermanos: Juan de Arroyo, Cornelio Schut, Juan de Valdés Leal, Matías de Arteaga, Jerónimo de Bobadilla, Juan Fajardo, Juan Salvador Ruiz, Antonio Meneses.

Muchos de los pintores que eran hermanos son conocidos hoy como grandes artistas de la Sevilla del momento, proporcionando progresivamente un cada vez más rico

²⁶ Guerrero Lovillo, José; “La Capilla de los Pintores de la Hermandad de San Lucas”, *Archivo Hispalense*, Año 1952, nº. 51-51, pp. 123-133.

²⁷ A raíz de la documentación del pleito entre Hermandades, ver Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla, Legajo de Pleitos 9º, fols. 31v. y 41, se obtiene los datos sobre la cesión de la familia Mejías de la capilla para su uso en 9 de abril de 1672, “*por el motivo de la devosion a el Señor San Lucas y hallarse la dicha su hermandad con necesidad de capilla donde asistir y tener sus juntas y hazer sus fiestas*”.

²⁸ Sanz Serrano, María Jesús y Heredia, Carmen; “Los Pintores en la Iglesia de San Andrés”, *Archivo Hispalense*, Año 1975, tomo 58, nº. 179, pp. 133-154.

²⁹ Guerrero Lovillo, *Óp. Cit.*, p.124.

³⁰ González de León, Félix; *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla...*, Sevilla, 1844, tomo I, p.9.

³¹ Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla, Legajo de Pleitos 9º, fol. 44.

patrimonio a la Hermandad. Esta prosperidad se extendió a lo largo del S. XVIII, algo que Antonio Ponz dejó claro en su testimonio: *“En la de San Andrés tienen los pintores su capilla y en ella hay obras de Murillo, de Herrera y de otros que florecieron en aquella edad. Las pinturas del altar de la Concepción, que es de buena arquitectura, parecen del estilo de Villegas”*³².

La gran importancia de la escuela pictórica influyó con total seguridad en el buen desarrollo de la Hermandad, la cual existió hasta principios del siglo XIX. Sería en 1808 cuando se marca el final de la misma y se decidió poner en venta las obras que quedaban en la capilla para contribuir a la reparación de la fábrica³³.

La desidia que reinaba en la Hermandad resultó ser fruto de los incómodos pleitos que rodeaban al uso de la capilla y que terminó llevándola al abandono que, junto a la humedad del templo, consiguió que las pinturas alcanzaran el grado de ruinosas. En palabras de Matute: *“Las pinturas de la capilla de Pintores están demasiado descuidadas; pero los muchos desconchados que tienen las paredes han producido el bien de destruir las chafarrinadas con que los cofrades quisieron hermosearla. Parece que hay pleito sobre el patronato, y de esto ha nacido el abandono en que se tiene”*³⁴. También en la carta de Ceán Bermúdez sobre Murillo y la escuela sevillana puede encontrarse indicios del pésimo estado de las obras allí atesoradas: *“El Salvador de mas de medio cuerpo, y algún otro quadro maltratado en la capilla de San Lucas, que fué de los pintores, en la parroquia de San Andrés”*³⁵.

Al año siguiente de la disolución de la hermandad, el coleccionista sevillano Antonio Bravo se encargó de adquirir las obras de la capilla: *“no pudiendo la Hermandad subsistir por más tiempo, se los vendió a Don Antonio Bravo con las competentes licencias”*³⁶. Si bien no se sabe con precisión si las adquirió todas o solo una selección, se tiene constancia de que el lienzo del Salvador anteriormente citado pasó a manos del vice-

³² Ponz, Antonio; *Viage de España: en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, 1780, tomo IX, p.78.

³³ Sanz Serrano, Óp. Cit. p.75.

³⁴ Matute, Justino: “Adiciones y correcciones al tomo IX del Viage a España de D. Antonio Ponz”, *Archivo Hispalense*, Primera Época, Tomo III, 1887, pp. 74-75.

³⁵ Ceán Bermúdez, Juan Agustín; *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la Escuela Sevillana y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Estevan Murillo*; Cádiz, 1806; pp. 98-99.

³⁶ Amador de los Ríos, José; *Sevilla pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1844, p.411.

cónsul inglés Julián Williams: “Otro cuadro había aún en esta capilla, original de Murillo, y era un Salvador de medio cuerpo que fue a parar a poder de don Julian Williams; éste lo vendió para Londres, y allí lo compraron los franceses y hoy está en el Museo del Louvre, en Paris”³⁷. Sin embargo, en el artículo de Sanz y Heredia se sacó a luz un documento que incluía una tasación de obras de la capilla de mano de Joaquín Cabral Bejarano, entre las que se incluye un Salvador original de Murillo³⁸. Del enfrentamiento de ambos testimonios se puede sacar la conclusión de la existencia de dos obras con el mismo tema iconográfico, terminando cada uno en manos distintas (Bravo y Williams) y de los que no es posible desvelar la verdadera autoría de las pinturas.

La colección pasaría a manos de su hijo Aniceto Bravo, ubicada en la calle Catalanes (actual Albareda), a la que aumentó considerablemente el número de obras³⁹, a pesar de ser denominado por Richard Ford como “un ignorante mercader de tejidos”⁴⁰.

Hoy día solo se tiene constancia de la existencia de una obra procedente de la Capilla de los Pintores y es el enigmático cuadro atribuido a Murillo, “La invención del Arte de la Pintura”, apodado *El Cuadro de las Sombras*, ubicado actualmente en la Colección Real de Rumania, en el Castillo de Sinaia⁴¹.

³⁷ González de León, Félix; *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*, Sevilla, 1844, Tomo I, 254.

³⁸ Sanz Serrano, Óp. Cit. p.77-80.

³⁹ Se llegó a publicar un catálogo de la colección Bravo en 1837 en la que se señalaban 539 obras. Para saber más sobre la colección, ver: González de León, Félix; Óp. Cit.

⁴⁰ Ford, Richard; *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa, que describe el país y sus ciudades, los nativos y sus costumbres: Reino de Sevilla*, Madrid, 1980, p.242.

⁴¹ Sobre esta obra y su llegada a la colección real rumana véase: Guerrero Lovillo, Óp. Cit., pp.131-132. y Busuiocanu, Al; “A Re-Discovered Painting by Murillo: El Cuadro de Las Sombras”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 76, No. 443 (Feb., 1940), pp. 55-57 y p.59.



Ilustración 2. La invención del Arte de la Pintura o El Cuadro de las Sombras; atribuido a Murillo, Colección Real de Rumania, Castillo de Sinaia⁴².

⁴² Angulo Íñiguez, Diego; *Murillo*, Madrid, 1981, tomo II, p. 592, nº 2.952, lámina 646 (tomo III).

1.1.3 EL VÍNCULO ENTRE LA HERMANDAD DE SAN LUCAS Y LA ACADEMIA DEL ARTE DE LA PINTURA.

La aparición de la Academia de Murillo viene dada por la necesidad de establecer una serie de nuevas prioridades para el colectivo de artistas sevillanos frente a la estructura gremial. Puede señalarse como el primer intento oficial por tener un sistema organizado de enseñanza, no solo de dibujo, sino también de otras disciplinas. De ahí que artistas que estuviesen presente en el nacimiento de la Academia, ya formasen parte con anterioridad de la Hermandad de San Lucas.

Hay un momento en que la Academia empieza a brillar con gran esplendor debido a que progresivamente va alcanzando una prometedora prosperidad, que puede marcarse en su primera década de existencia oficial. Al recurrir a la documentación más antigua conservada, la del manuscrito fundacional que abarca desde 1660 a 1673, queda patente la estrecha relación entre ambas instituciones. Y no solo en las menciones en el manuscrito de la Hermandad, sino que, en el estudio del personal de ambas, no son pocos los artistas que están presentes en las dos. Numerosas son las lagunas en lo que concierne a la crónica de la Hermandad de San Lucas, por lo que para la presente síntesis se toma como referencia la nómina de artistas presentes en la inauguración de la ocupación de la capilla de la Iglesia de San Andrés en el año 1673 citada con anterioridad⁴³. El listado de individuos de la Hermandad incluye a dos alcaldes, Juan Martínez de Gradilla y Cristóbal Nieto, Alonso Pérez como mayordomo, Tomás de Contreras como fiscal y para escribano a Martín de Atienza Calatrava. El conjunto de hermanos se componía por: Juan de Arroyo, Cornelio Schut, Juan de Valdés Leal, Matías de Arteaga, Jerónimo de Bobadilla, Juan Fajardo, Juan Salvador Ruiz, Antonio Meneses.

La mayoría de los artistas señalados en la Hermandad estuvieron presentes desde la década anterior en el desarrollo de la Academia fundada por Murillo, llegando muchos de ellos a desempeñar el mismo cargo en la otra institución. Caso de Valdés Leal, que en 1663 se encontraba ejerciendo de mayordomo en la Hermandad, que en ese momento no tenía una sede asentada y para la que trataba de conseguir la capilla del Sagrario del Colegio de

⁴³ Ver Cita 31, Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla, Legajo de Pleitos 9º, fol. 44.

San Laureano⁴⁴. En ese mismo año se tiene constancia de que desempeñase también la mayordomía en la Academia de Murillo⁴⁵, cargo del que dimitiría en ambas instituciones y pasaría a ocupar Matías Carvajal en la Academia y Alonso Pérez de Herrera en la Hermandad, respectivamente⁴⁶. La elección del cargo para la Hermandad se realizó a lo largo de la sesión de la Academia, junto a otros nombramientos de ella. Esto deja claro la estrechísima relación entre ambas instituciones, además de poder que ejercía la junta académica sobre la elección de personal de la cofradía de pintores. Esto vendría a ser producto de la presencia compartida de individuos dentro de puestos de dirección en los que posiblemente fuese un indicio de la separación de la Hermandad de San Lucas del Gremio de Pintores, para dirigirse hacia el organismo rompedor y más ilustrado que era la Academia de Murillo. Si bien en un momento previo a la Academia, la cofradía aparecía casi como complemento piadoso al corporativismo gremial, queda claro que los miembros que la conformaban resultaron ser los más avanzados del gremio, ya no solo técnica o artísticamente, sino también en la gestación de sus ideas, las cuales terminaron el modelo académico, algo que no es más que la aceptación de las nuevas directrices ilustradas que trataban de alcanzar la liberalidad de las artes. De hecho, la Hermandad nunca llegó a tener peso en la administración de la ciudad, por lo que aquellas juntas para tratar sobre la protección de los pintores y el pago de impuestos debieron desviarse hacia reuniones esporádicas de asistencia voluntaria en las que imperase un buen espíritu de convivencia y de ideas de ruptura frente al gremio.

Es muy posible que, llegados al punto de la desaparición de los gremios, las inquietudes de los pintores fueran satisfechas en las clases o juntas de la Academia, por lo que progresivamente iría decayendo la hermandad debido al sinsentido de desarrollar una misma actividad en dos instituciones locales. Otro punto desconocido y a espera de esclarecerse sería el rol empleado por la Hermandad en los años posteriores a la desaparición de la Academia de Murillo. Años en los que quizás quedo como reducto para los artistas de pensamientos más avanzados e inquietudes que no se centrasen meramente en la práctica artística como medio de supervivencia; y que con la creación de la Escuela

⁴⁴ Guerrero Lovillo, José; *Óp. Cit.*, pp. 124.

⁴⁵ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, manuscrito fundacional de la Academia de Murillo, folio 19.

⁴⁶ *Ibíd.*, fol. 21 fechado en 11-febrero-1663.

de Nobles Artes en torno a 1770 terminase cayendo en el olvido y la desidia que daría lugar a la pérdida de su rico patrimonio.

Sobre la presencia de los pintores de la cofradía en la creación de la Academia de Murillo hay que destacar la junta de enero de 1660 en la que se votaron los estatutos provisionales. Estuvieron presente en todo tiempo e incluso participaron en el sostenimiento de la misma, ya que al recurrir al listado de individuos con la obligación de pago se puede encontrar desde al citado Valdés como diputado o a Cornelio Schut en la fiscalía, a Martin de Atienza (Escribano de la Hermandad en 1673), Alonso Pérez de Herrera (Mayordomo de la cofradía en 1673) o a Matías de Arteaga (hermano)⁴⁷. En el mes de abril del año siguiente tuvo lugar una junta de pagos y ajuste de cuentas del mayordomo Pedro de Medina en la que se señala realizarse en presencia del escribano de la Hermandad, Lorenzo Vela⁴⁸.

Algunos de los principales cargos de la cofradía ocuparon distintos puestos dentro de la Academia, como es el caso de Martin de Atienza Calatrava⁴⁹ que ocupó en 1667 la mayordomía⁵⁰, en 1668 fue fiscal⁵¹ y en 1669 se ocupó de la secretaría y escribanía⁵², puesto que se tiene constancia de seguir desarrollando tanto en la Academia como en la cofradía en el año 1673. El alcalde de la Hermandad en 1673, Juan Martínez Gradilla fue mayordomo de la Academia entre 1663 y 1666⁵³, escribano en 1668⁵⁴ y cónsul en 1669⁵⁵. El pintor Matías Arteaga se encargó de la escribanía en 1663⁵⁶ y en 1669 del consulado⁵⁷. Uno de los más importantes dentro de la Academia, de reconocida generosidad⁵⁸ fue el flamenco Cornelio Schut, el cual estuvo presente durante la fundación recibiendo el cargo

⁴⁷ *Ibíd.*, fol. 10, enero de 1660.

⁴⁸ *Ibíd.*, fol. 18, 18 de abril de 1661.

⁴⁹ Ceán Bermúdez, Juan Agustín; *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo I, Madrid, 1800, p.82.

⁵⁰ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, manuscrito fundacional de la Academia de Murillo, fols. 1, 27^{vo}- 28.

⁵¹ *Ibíd.*, fol. 5.

⁵² *Ibíd.*, fols. 6, 27, 37.

⁵³ *Ibíd.*, fols. 30-31.

⁵⁴ *Ibíd.*, fol. 5.

⁵⁵ *Ibíd.*, fol. 26.

⁵⁶ *Ibíd.*, fol. 30.

⁵⁷ *Ibíd.*, fol. 6.

⁵⁸ Ceán Bermúdez, *Óp. Cit.*, tomo 4, pp.359-360.

de fiscal, que además de desempeñar el cargo de cónsul desde 1663 hasta 1669⁵⁹, llegó a ser Presidente en 1670⁶⁰.

En el hipotético último año de existencia de la Academia de Murillo se celebró con años de retraso una junta de elaboración de los estatutos generales. A ella acudieron todos los presidentes que había tenido la institución a excepción de Valdés Leal, junto a los principales cargos de la Hermandad de San Lucas⁶¹.

Como se comenta anteriormente, el estado ruinoso de la fábrica de la parroquia de San Andrés llevó a la obligación de vender las obras que quedaban en la capilla de los pintores. El esclarecer quien era el verdadero dueño de esas obras ocasionó un pleito que requirió de testigos que aseguraron la inexistencia de la Hermandad desde el año 1772. La fecha señalada para el abandono coincide con el momento de creación de la Escuela de Nobles Artes y de su protección por parte de Carlos III y Bruna, por lo que con seguridad debió ser la encargada de recoger el testigo del espíritu de la cofradía. En cualquier caso, el proceso de venta de bienes no se materializa hasta 1808, momento en que oficialmente desaparece la Hermandad. El abandono se extendió incluso a la no intervención de ningún artista en la venta de cuadros, posible indicio del mal estado en que se encontraban y del poco interés que tendrían en aquél estado. Como ya se ha dicho, las pinturas fueron a parar a manos de Antonio Bravo, pero para su venta era necesario una tasación que autentificase la autoría y que cuantificase la cifra que debían estipular para cada obra. Para ello recurrieron al secretario de la Escuela de Nobles Artes, Joaquín Cabral Bejarano⁶², teniendo por ello una muestra más de la relación entre ambas instituciones, aún después de haber desaparecido la Hermandad.

Gracias a otro escrito coetáneo del citado Joaquín Cabral Bejarano se sabe de la recuperación del manuscrito fundacional de la Academia de Murillo. Según el documento se intuye que el patrimonio de la Academia al desaparecer pasó a la capilla de la Hermandad, ya que una vez allí, Esteban Cisneros, el último alcalde que tuvo, trató de venderlo, a lo que intervino Francisco de Bruna como protector de la Escuela y consiguió

⁵⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, manuscrito fundacional de la Academia de Murillo, fols. 23, 1, 27^{vo}.

⁶⁰ *Ibíd.*, fols. 32, 37.

⁶¹ Banda y Vargas, Antonio de la; "Los estatutos de la Academia de Murillo", *Anales de la Universidad Hispalense*, v. XXII, 1961, p. 107ss.

⁶² Sanz, *Óp. Cit.*, p. 78-79.

recuperarlo: “*Primeramen^{te}. Vn Libro Manuscrito de las Constituciones y Actas de la Antigua Academia de Sevilla q^e hasta nuestros días conservaron los Profesores en su Capilla y Hermandad de S. Lucas, en la Parroquia de Sⁿ. Andres: cuya hermandad disolvió dho Exmo S^{or}. defunto, y recojio de su ultimo Alcarde Estevan Cisneros el referido Libro con motivo de haver averiguado q^e. el dho Alcalde quería venderlo: a este libro siempre tienen dro. Los Profesores de esta Ciudad q^e aunque faltaron de la mencionada Capilla y Hermandad, existen reunidos en la R^l. Escuela, haviendo sido casi todos sus individuos hermanos de ella de los quales viven muchos...*”⁶³.

Sobre las piezas artísticas de la Academia que debieron pasar a la capilla tras desaparecer solo queda testimonio de un libro de dibujos que debía acompañar al manuscrito fundacional y que se encuentra desaparecido: “... *un libro en folio de dibuxos originales de Murillo, Zurbaran, Pacheco, Valdes, y otros Pintores famosos del siglo 17 que sustraxo de la Hermandad de Pintores en la Parroquia de Sn Andrés un Dⁿ. Estevan Cisneros Dorador (según dicen los Pintores) Alcalde que fue de ella, y lo tenia entregado á un comerciante Ynglés que lo iba á extraer á Ynglaterra*”⁶⁴.

La conexión no solo se reduce al personal común, sino que llega a extenderse a las tradiciones o al propio funcionamiento interno. De hecho, la celebración de la festividad del patrón San Lucas coincidía con la inauguración del curso académico de la Escuela. La riqueza patrimonial que se custodiaba en la capilla de los pintores tenía origen en la tradición recogida en sus estatutos de que cada cofrade que ocupase el cargo de mayordomo debía depositar una pintura original⁶⁵. Este sistema resulta ser análogo al desarrollado en la Academia de Bellas Artes en la que cada ingreso de un nuevo académico debe acompañarse de una obra artística de su propia factura. De ahí que este procedimiento consiga generar un valioso patrimonio conforme va pasando el tiempo, consiguiendo que la Capilla de pintores sea recordada como un joyero artístico. Resultó ser un tipo de coleccionismo acumulativo, más cercano al de las cámaras de tesoros medievales que al ilustrado de mayor criterio. La formación gremial quizás no despertaba en los individuos la consciencia de protección patrimonial y quedase reducido a simples cuadros. Sea como

⁶³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, pliego de dos páginas que incluye la relación de bienes propiedad de la Escuela de Tres Nobles Artes reclamadas por el secretario Joaquín Cabral Bejarano en 1807, conservado en la misma caja del Manuscrito de la Academia de Murillo

⁶⁴ Archivo de los Reales Alcázares de Sevilla, Caja 152, exp. 13.

⁶⁵ Guerrero Lovillo, *Óp. Cit.*, p.124.

fuere, la colección de riquezas no supo ser administrada, siendo utilizada como moneda de cambio o como caudal de fondos a través de su venta. Lo que sí está claro es que la idealizada estampa de la capilla tapizada del suelo al techo por obras maestras de la escuela sevillana puede considerarse claramente como un importante precedente del espíritu museístico que se desarrollaría en la centuria siguiente. El uso del calificativo “museístico” vendría en el sentido de ser producto de un colectivo, con inquietudes artísticas y cuyas obras estaban expuestas para el visitante que lo desease. Si bien, el concepto “museístico” aquí iría más enfocado a la espiritualidad, ya que estaba poderosamente cargado del sentido piadoso o devocional de las obras colgadas en sus muros, debido principalmente a su temática (religiosa), al emplazamiento (capilla en una iglesia) y a la concepción misma de la agrupación (hermandad o cofradía). Así el desarrollo del concepto “museístico” irá en consonancia con la evolución de las inquietudes de los propios artistas que conformarán la Academia, en donde siguiendo el modelo de donación tras nombramiento, conseguirán conformar un verdadero museo ya regido por el pensamiento ilustrado, con su debida conciencia de protección patrimonial, aprendiendo así del error que asoló las pertenencias de la Hermandad de San Lucas tras su disolución.

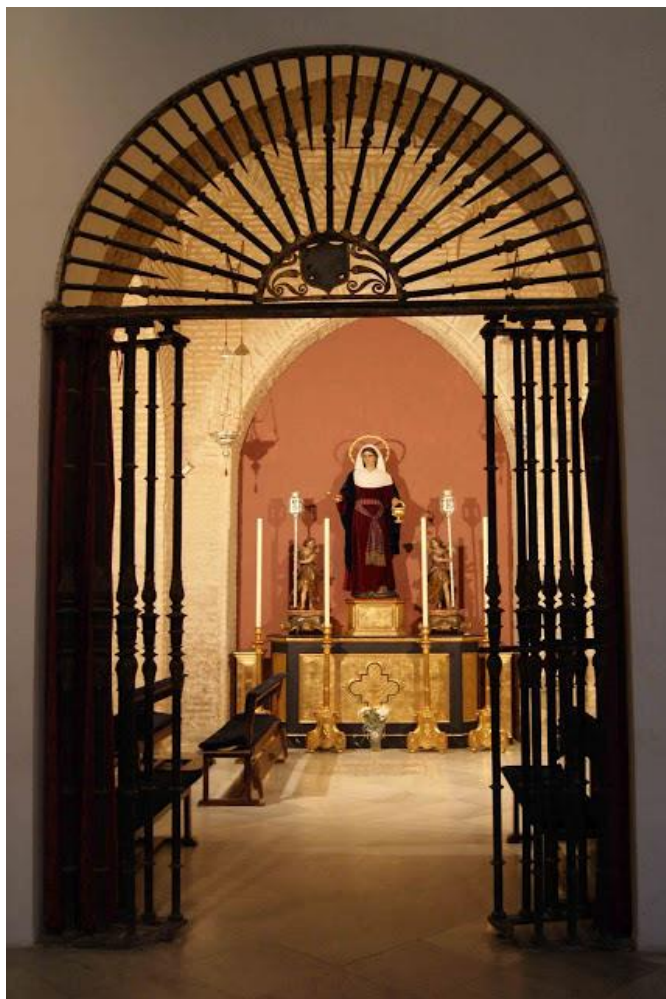


Ilustración 3. Primitiva capilla de los Pintores de la Hermandad de San Lucas, estado actual, Iglesia de San Andrés de Sevilla.

1.2 FUNDACIÓN DE LA ACADEMIA DEL ARTE DE LA PINTURA DE SEVILLA.

“Que su origen y antigüedad se sabe fue la noche del 1º de Enero de 1660 en la Casa Lonja de esta ciudad bajo la dirección de su fundador, Bartolomé Estevan Murillo, y se cree siguió sin intermisión hasta cerca de fines de aquél siglo, época en que se nota la decadencia de estas Artes en toda España”⁶⁶.

Irónicamente, la primera referencia en acta a la mítica Academia fundada por Murillo viene dada como fruto de su ruinoso situación. En 1812, el director de la Escuela, Joaquín Cortés pidió socorro a las Cortes de Cádiz debido a la difícil situación económica, apoyándose en la historia de la corporación como medio para enfatizar su importancia.

De entre la documentación manuscrita de Ceán Bermúdez atesorada en la Biblioteca Nacional he localizado un documento fechado en 1807 titulado *“Estatutos para el estudio de las Tres Bellas Artes y gobierno de la real Escuela del Diseño de Sevilla*. El estar redactado a mano y con alguna que otra corrección sobre el texto lleva a pensar que se trata del borrador original de los estatutos de aquél año. El motivo de citar este documento en este apartado es, que antes del desarrollo de sus artículos incluye una breve introducción que funcionaba a modo de síntesis del momento de la fundación de la Academia:

“Entre todas las villas y ciudades de España, Sevilla fue la primera que tuvo Academia pública de Dibujo. Así se ha demostrado pocos meses hace en Cadiz, imprimiendo las actas de la Junta General, que se celebró en la casa-Lonja de Sevilla el día 11 de enero de 1660 para abertura de la Academia, que Bartolome Estevan Murillo y otros profesores establecieron con autoridad del Gobierno en la misma casa: los nombre y apellidos de los maestros y discípulos que concurrieron à ella; y los epígrafes de las constituciones que la gobernaban. Pues aunque por aquel tiempo se había tratado en Cortes de erigir una en Madrid, no llegó à tener efecto hasta la mitad del siglo XVIII, ni

⁶⁶ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Libro de Actas 1, 2-XI-1812, p. 36.

*tampoco le tuvo otra, que se pensó formar en Valencia, hasta el año 1680, interrumpida en varias épocas, pero arraigada en 1768*⁶⁷.

Volviendo al momento de su fundación, el poderoso plantel artístico de la Sevilla de mitad del XVII alcanza su máxima expresión con una nómina irrepetible de artistas. La llamada escuela sevillana no era sino una concentración de genios que desarrollaron el barroco hasta sus últimas consecuencias:

“Acia el año de 1660 hicieron escritura los Pintores de Sevilla para formar y costear Academia, y lo efectuaron Francisco Herrera, Bartolomé Murillo, Juan de Valdes, Cornelio Scut, Ignacio Iriarte, Pedro de Medina, Pedro de Villavicencio, y otros”⁶⁸.

Una escuela de pintores que no se conformaban solo con ejercer su talento, sino que ofrecieron a la ciudad de Sevilla la oportunidad de una formación novedosa, alejada del método que se ejercía en los gremios. Esta generación de artistas estaba marcada por el naturalismo que requería desarrollar el sistema del enfrentamiento directo de la forma más eficaz posible. Anterior a esta concentración de artistas, muchos de ellos ya habían tratado de impartir estas enseñanzas por su parte, como puede verse en el testimonio de Ceán Bermúdez en la *Carta a su amigo sobre el estilo y gusto en la pintura*, en la que se relata cómo funcionó este sistema de “academias privadas”:

“No había entonces en Sevilla academia pública sostenida por el Gobierno, pero cada maestro la tenía en su casa, á la que concurrían los discípulos y otros amigos profesores y aficionados, quienes contribuían á sostener los moderados gastos de luces, carbón, y demás que se ofrecían en el invierno. Los principiantes copiaban en ella las partes y miembros del cuerpo humano que el maestro les dibujaba con cisco, lápiz, pluma ó pincel, buscando mas bien el buen efecto del claro-oscuro, que la hermosura del sombreado.

Carecían de modelos, pues no había mas que alguna cabeza, brazo, ó pierna que hubieran heredado ó adquirido de los escultores antiguos sevillanos, ó de algún otro extranjero que hubiese residido en esta ciudad, como la mano de la teta de Torregiano, y los vaciados de la anatomía de Becerra, que todos estudiaban.

⁶⁷ Biblioteca Nacional; *Estatutos para el estudio de las Tres Bellas Artes y gobierno de la real Escuela del Diseño de Sevilla 1807*, Sección Manuscritos Signatura MSS/21454/10.

⁶⁸ Ponz, Antonio; *Viage a España*, tomo IX, Madrid, 1780, p. 275.

En algunas, temporadas mantenían el modelo vivo, especialmente quando el maestro le necesitaba para alguna obra de consideración. Entonces los discípulos, mas adelantados dibuxaban en torno de él, corrigiéndolos el maestro con amor; y quando no le podían sostener, algunos de los mismos concurrentes no se desdeñaba de desnudarse, ni de presentar á los demás aquella parte de su cuerpo que habían de estudiar, como el pecho, la espalda, los brazos, ó las piernas. Copiaban otras noches el maniquí, cuyos paños y pliegues disponía el maestro con buen arte, por que en esto se distinguían casi todos los buenos profesores de aquel tiempo”⁶⁹.

Este sistema educativo basado en el dibujo del natural sería la base de la Academia del Arte de la Pintura de Sevilla, cuyo planteamiento se asemeja a la fundada en Bolonia por los Carracci a fines del XVI, la denominada *Accademia degli Desiderosi*, luego *Accademia degli Incaminati*⁷⁰.

Muy escasa es la información relativa a la crónica de esta Academia, algo que choca con la importancia y repercusión que tuvo en el panorama artístico nacional, estando siempre ligada al nombre de Murillo. En los *anales eclesiásticos* de Justino Matute se habla brevemente de la Academia, sobre su fundación pero también destacando el tema de las desavenencias entre el profesorado como uno de los factores de su desaparición: “*Cuánto deban las Nobles Artes á Sevilla principalmente la Pintura, es fácil conocer por las obras que nos han quedado de sus ilustres profesores, quienes deseando perpetuar sus principios establecieron á su costa en la Casa Lonja, el año de 1660, una Academia con ordenanzas oportunas para su gobierno. Mayor formalidad adquirió este establecimiento el de 1673, añadiendo á sus constituciones otras que manifiestan el celo patriótico de aquellos buenos artistas, entre quienes se contaba el célebre Esteban Murillo, que fue su primer director.*

Ni les faltó Mecenas en el esclarecido sevillano D. Juan Fernandez de Hinestrosa, conde de Arenales, quien por su nobleza y valor, no menos que por su delicado gusto en las Artes, mereció le nombrasen protector del de la Pintura en 1666, solemnizando la

⁶⁹ Ceán Bermúdez, Juan Agustín; *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la Escuela Sevillana y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Estevan Murillo*; Cádiz, 1806; pp. 25-33.

⁷⁰ Corzo Sánchez, Ramón; *La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla 1660-1674*; Sevilla; 2009; p.15.

elección, según la costumbre de aquel tiempo, con un vitor de almagre, que aún se lee en la fachada de la cruz de dicha Casa Lonja. Mas fiada esta Escuela al arbitrio de los mismos que con sus caudales y aplicación la sostenían, hubo de sufrir el efecto de sus rivalidades, y al fin abandonaron el estudio público, conservándose su memoria en las ordenanzas, que han llegado hasta nuestros días”⁷¹.

Según la crónica de Matute, en la Casa Lonja habría quedado el “vitor” del protector Conde de Arenales, incluso Gestoso⁷² señala que la sala de la Academia habría estado en la planta baja y pudo ver los “vitores” en su momento. Hoy día, los que se conservan y son legibles no tienen ninguna relación con la Academia.

En esencia, la única información sobre la Academia de Murillo es la recogida en el célebre manuscrito. Encuadernado con tapas de pergamino, contiene un cuaderno de cuarenta y dos folios en los que se inicia la numeración desde la página 21, por lo que puede que falten las primeras páginas o que fuesen páginas en blanco que se han arrancado. De cualquier manera, resulta en conjunto algo caótico debido a hojas intercaladas sin numeración y a que las fechas no guardan un orden cronológico. Ya Gestoso señaló su escritura anárquica, denominándola “*escritura a la diablo*”⁷³. El profesor de la Banda dedujo que el manuscrito fuese un libro de cuentas y borrador paralelo a un hipotético *Libro de Autos de Cabildo*⁷⁴.

Según el manuscrito la fundación fue en enero de 1660, pero según Ceán Bermúdez, el proyecto de creación de la Academia estuvo gestándose desde dos años antes pero que, debido a la inexistencia de una protección económica no pudo llevarse a cabo con la inmediatez deseada. La decisión más acertada para conseguir poner en funcionamiento la Academia fue la de aportar una cantidad fija cada uno de los individuos (6 reales de vellón según la primera junta). Este tipo de decisiones resultaron problemáticas a largo plazo debido a la dificultad de que todos los contribuyentes pagasen rigurosamente cada mes, siendo muchos los que con el tiempo dejaron de pagar de forma esporádica o ya definitivamente, quedando al margen de la Academia.

⁷¹ Matute y Gaviria, Justino; *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...que contienen las más principales memorias desde el año de 1701... hasta el de 1800...*; Sevilla; 1997; p.262.

⁷² Gestoso y Pérez, José; *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, Sevilla, 1916, p. 68.

⁷³ *Ibíd.*, p.66.

⁷⁴ de la Banda y Vargas, Antonio; *El Manuscrito de la Academia de Murillo*, Sevilla, 1982, p.11.

1. LA ACADEMIA DEL ARTE DE LA PINTURA DE SEVILLA: 1660-1674

“Concibió en 1658 el proyecto de establecer en esta ciudad una academia pública; y no habiendo hallado en el gobierno protección ni apoyo para costear los gastos, pudo conseguir con prudencia y maña, que á su exemplo los demás profesores se ofreciesen á sostenerlos.

En fin después de haber luchado con la fiereza de don Juan De Valdes Leal, que se creia superior á todos en habilidad; con la presunción de d. Francisco De Herrera El Mozo, que había vuelto de Italia muy orgulloso; y con el descaro de otros pintores, que, aspiraban á los primeros puestos del establecimiento, dio principio á sus estudios en la casa-lonja la noche de primero de enero de 1660”⁷⁵.

De esta forma, el primer día de enero de 1660 se habrían empezado a impartir las clases, no siendo hasta el día once cuando todos pudieron reunirse para la junta en la que se consignarían los cargos. En esta junta se dejó claro que los estatutos serían “provisionales”, de cara a unos futuros generales ya definitivos. Se estableció una doble presidencia compartida por Bartolomé Esteban Murillo y por Herrera el Mozo, que siempre trató de destacar sobre el resto colocándose en primer lugar y antecediendo su nombre con un “Don”. En cualquier caso, Herrera solo estaría presente durante los tres primeros meses de existencia de la Academia, ya que posteriormente desarrollaría su carrera artística en la Corte. Otros cargos establecidos en esta junta serían los de Sebastián de Llanos y Valdés junto a Pedro de Honorio de Palencia como Cónsules; Cornelio Schut como Fiscal; Ignacio de Iriarte como Secretario y Juan de Valdés Leal como Diputado.

El matiz optimista de la Academia se caracterizaba por la buena fe en los contribuyentes, como auténticos “mecenas” del espíritu creativo de la escuela sevillana y sobre los que recaía toda la responsabilidad de subsistencia de la institución. Aparte del personal dirigente de la Academia, para conocer el resto de individuos partícipes de la misma habría que recurrir a consultar la nómina de contribuyentes⁷⁶. En enero de 1660 eran 24 los suscriptores, en febrero 25, en marzo aumentó hasta los 29 y en abril 23, momento en que además de reducirse el número, solo pagaron la cuota seis individuos.

La intención de apertura al conocimiento y difusión de la Academia se observa en una anotación que dice: “*todos los demás fuera de los que están obligados a sustentar la*

⁷⁵ Ceán Bermúdez; *óp. cit.*, pp.64-65.

⁷⁶ Ver Anexo Transcripción Primera Junta Manuscrito Academia.

dicha academia quisieren entrar a dibujar, paguen todas las noches que entraren lo que tubieren gusto". Esta sería quizás la mayor declaración de intenciones de la creación de la Academia, el interés pedagógico y formativo de la que fue un plantel de artistas de primera fila. Ese espíritu renovador de las cerradas mentalidades de los gremios de artistas de cara a la formación naturalista de los pintores y que establecían el pintar juntos en la academia como lugar de intercambio del conocimiento. Pero todo con sus reglas, puesto que en los estatutos curiosamente se dejan muy claro los límites posibles durante el ejercicio de la pintura: *"el que introdugere alguna conuersacion que no sea tocante al arte de la pintura mientras se estubiere dibujando pague en lo que le condenaren"*. El resto de disposiciones vendrían a señalar detalles protocolarios de comportamiento, tales como la invocación devocional del Santísimo Sacramento y a la Inmaculada Concepción cada vez que se entrase como método de propiciar el buen desarrollo de las artes.

Desde las cuentas de gastos se rebelan detalles sobre el desarrollo de las clases, ya que la recaudación señala que se destinaria a *"azeite, carbón y modelo"*; aunque en el primer mes fuera necesaria la adquisición de materiales tales como braseros, el *"sombrero de ojo de lata"* para la lámpara, la tarima o velas. Quizás el gasto mayor es el que genera el contratar modelos, que deben mantener la *"actitud"* durante unos días para que los alumnos pudieran completar sus trabajos.

Las dificultades recaudatorias derivaron en que al inicio del curso siguiente recurrieran a hacer una derrama entre los académicos para solventar las deudas acarreadas desde antes del verano. Destacar que ya en esta nómina de artistas no se encuentran ni Herrera el Mozo, ni Valdés Leal. Si no se hubiera ideado aquella derrama hubiera sido más que probable que la Academia hubiera tenido que desaparecer tras su primer curso en activo.

Cabe mencionar la generosidad del gobierno nacional, que le proporcionó el local de la Academia en la Casa Lonja y por el que solo quedan registrados unos pequeños abonos fechados en el primer mes y en los años de 1671 y 1672 con destino al *"Alcayde"*. En 1660, una de las decisiones de mayor importancia fue la decisión de efectuar una

reforma del local que consistía en un cerramiento de fábrica con puerta para aislar la sala del resto de la Casa Lonja⁷⁷.

La propuesta de reforma planteó que los diez académicos más destacados regalarían materiales para llevarla a cabo. Murillo ofreció doscientos ladrillos, Llanos y Valdés otros doscientos y dos cargas de cal, Valdés Leal un cahiz de cal, Cornelio Schut cien ladrillos, Juan Mateos y Carlos Negrón veinticinco ladrillos cada uno y Pedro Núñez de Villavicencio la puerta con su llave y dos cargas de arena, siendo la aportación más modesta o simbólica la de Herrera el Mozo con sólo cuatro ladrillos. Iriarte prefirió ofrecer veinticuatro reales en metálico y Luis Muñoz se comprometió a entregar "la cruz de hierro y la veleta"⁷⁸. A través de este detalle se puede intuir la posible localización en el conjunto, debiendo estar en la planta alta en una parte que pudiese hacerse destacar en fachada con su remate propio. En la actualidad existe una lápida conmemorativa en el Archivo de Indias, colocada en 1982 siendo Don Antonio de la Banda el que señaló el lugar más acorde para la Academia según las descripciones del manuscrito.

⁷⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Manuscrito Academia, folio 63r.

⁷⁸ Corzo Sánchez, *óp. cit.*, p.34.



Ilustración 4. Lápida conmemorativa de la fundación de la Academia, colocada en 1982 en el Archivo de Indias.



Ilustración 5. Esquina de la Casa Lonja en la que debió ubicarse la Academia de Murillo.

1.2.1 DESARROLLO DE LA ACADEMIA EN AÑOS POSTERIORES A SU FUNDACIÓN.

Progresivamente, tras el curso de 1660 la Academia alcanza un buen ritmo de funcionamiento con resultado satisfactorio en la contabilidad gracias a la labor de Pedro de Medina y Valbuena. Sin embargo, en 1663, Murillo se distanció de la Academia dejando el gobierno debido a las rivalidades entre artistas. En ese año realizaron la obra para separar el local del resto del edificio, con un coste de 800 reales junto a seis ducados más para la puerta, recibiendo el pago el maestro mayor de los Reales Alcázares, Sebastián de Roesta durante la presidencia de Sebastián Llanos y Valdés.⁷⁹

El difícil temperamento de Valdés Leal queda reflejado en el devenir de la Academia, en la que acepta primero el cargo de mayordomo, el cual rechazaría a las pocas semanas. Además demostró su interés por mejorar la Academia con el regalo de un bufete y un velón, los cuales se llevaría de vuelta descontento con el funcionamiento de la Academia.⁸⁰ No en vano, en el invierno de 1663 no se impartieron clases y todo se destinó a la obra del local.

Tras el descontento generalizado, Valdés decidió encargarse de la presidencia de la Academia gracias al apoyo de un sector de académicos como Cornelio Schut, que fue nombrado cónsul. Además, es muy probable que fuese el encargado de redactar varios folios llenos de incorrecciones gramaticales, ya que, al ser de origen flamenco, arrastraría algunos de los hábitos de su lengua materna. La presidencia de Valdés Leal se extendió desde el 25 de noviembre de 1663 hasta el 30 de octubre de 1666, año en que dimitió. Valdés configuró la plantilla de la Academia de forma radical, ya que fueron los cargos de presidente y cónsul los únicos elegidos, desapareciendo los restantes y durante un periodo de cuatro años. Durante este curso se incorporó el escultor Pedro Roldán, que sería el primero de todos los que se unirían posteriormente y que darían lugar a que en 1673 fuera llamada Academia de Pintura, Escultura y Dorado. El periodo de tiempo hasta la dimisión de Valdés Leal en 1666 es desconocido, no existiendo ninguna aclaración del desistimiento o del cese de las enseñanzas.

⁷⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Manuscrito Fundacional de la Academia, Folio 33v.

⁸⁰ *Ibíd.*, Folio 35.

En 1666, Sebastián de Llanos y Valdés recuperó la presidencia con Cornelio Schut como cónsul y Juan Martínez de Gradilla en la mayordomía. Diversas contribuciones gratuitas fueron aportadas ese año, tales como materiales por parte del presidente o un retrato de Felipe IV como obsequio del mayordomo, hasta el pago del modelo por parte de Cornelio Schut. A pesar de ello y de la regularidad de pagos del elevado número de académicos, la Academia necesitaba un cauce de ingresos externo.

Desde el curso 1666-1667 hasta su fallecimiento en 1671, fue el conde de Arenales, Juan Fernández de Hinestrosa, el encargado del necesario apoyo económico que recibió la Academia. Este matiz revolucionó la estructuración de la institución ya que no solo aceptó en su junta a alguien fuera del campo artístico, sino que, a cambio de su protección, se le concedió el poder electoral de elegir al presidente, así como al mayordomo y al fiscal.

Este nuevo sistema electoral funcionó como antecedente al sistema de los nuevos estatutos de 1673. En la presidencia entró en 1667 Pedro de Medina, volviendo al año siguiente Sebastián de Llanos, y en 1669 Juan Chamorro. Aunque no se conserve, se intuye que fue presidente Cornelio Schut en 1670. Hasta el fallecimiento del protector en 1671, la Academia desarrolló su labor con la mayor regularidad de toda su existencia hasta el momento.

Progresivamente, la Academia iría formando un conjunto patrimonial con casos como el de la donación de Francisco Meneses Ossorio de una Inmaculada Concepción enmarcada para el decoro del local durante el curso 1668-1669. En estos años de estabilidad, se intuye que el local quedara establecido de forma regular con cierta riqueza patrimonial y proyección de prestigio frente al pueblo sevillano.

Así tras el fallecimiento del conde de Arenales, la junta trató de incorporar de nuevo la “limpieza” a su sistema electoral, siendo elegido por voto secreto a Pedro de Medina. También se fijó una nueva tasa por alquiler del local, la cual no existía durante la presencia del protector, posiblemente por su prestigiosa presencia. Tras la incorporación en años anteriores del escultor Pedro Roldán, será en este curso de 1671-1672 cuando se incorporen más figuras de esta disciplina, tales como los hermanos Juan y Francisco Ruíz Gijón. Además, también se contó en este curso con la presencia de Murillo, que se había mantenido al margen desde 1663, quizás por conflictos personales con otros artistas o por

incompatibilidad con el sistema electoral. De cualquier forma, aparece ahora y de nuevo en 1673 para formar parte de la junta de los Estatutos Generales.

Tras catorce cursos desarrollados y una espera desde 1660, finalmente se celebró el 5 de noviembre la Junta de aprobación de los Estatutos Generales. Con la presidencia del fiel Cornelio Schut, se acordó mantener el sistema de protectorado, siendo ahora asumido por la figura del marqués de Villamanrique. El original de esta junta se ha perdido, habiendo sido reconocido por Ceán Bermúdez cuando se encontraba en manos de Bruna, solo conociéndose desde la copia que se conserva en la Biblioteca Colombina. Fue muy concurrida la junta, estando en ella presentes todos los anteriores presidentes (a excepción de Valdés Leal) junto a los principales cargos de la hermandad de San Lucas. El contenido de los Estatutos⁸¹ resulta borroso, estructurándose en siete capítulos con títulos que solo consiguen destacar una gran confusión en el conjunto.

Dejando de lado la supuesta prosperidad que auguraba la numerosa asistencia de personal académico y de la hermandad a la junta de aprobación; no se conserva ningún documento más aparte de unas anotaciones sobre cuentas de 1674. Ni acta de conclusión, ni testimonio de clausura, ni siquiera entrega de título a ningún alumno. El testimonio de Antonio Palomino podría aportar algo de luz al oscuro periodo citado. Dijo que conoció a Valdés Leal en 1672 en Córdoba y que tras eso, volvió a Sevilla donde presidió muchos años la Academia.⁸² En el *Museo Pictórico* de Palomino también se encuentran datos de los que no se poseen datos documentales y que pudieron desarrollarse en los años de protección del marqués de Villamanrique:

“Volvióse á Sevilla, donde presidió muchos años en la academia, y era el que con mayor magisterio y facilidad dibuxaba en ella, porque Murillo la tenia en su casa, por no tropezarse con lo altivo de su natural : pues como decia el mismo Murillo, Valdés en todo queria ser solo ; y así no podía su genio sufrir , no digo superior, pero ni igual en cosa alguna.

Sucedió una vez un caso gracioso con un pintor tunante italiano, que habiendo arribado á aquella ciudad, pidió licencia para entrar á dibuxar en la academia. Valdés,

⁸¹ El contenido de los Estatutos está publicado y analizado en: de la Banda y Vargas, Antonio; “Los Estatutos de la Academia de Murillo”, *Anales de la Universidad Hispalense*, XXII, 1961, p. 107 ss.

⁸² Angulo Iñiguez, Diego; *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, Sevilla, 1981, p. 58.

que era el que presidia, no se la quiso dar. Valióse del Marques de Villa-Manrique, protector que era de la academia, y con eso pudo entrar á dibuxar. Tomó su asiento, y sacó unos carbones como dedos, y un pliego de papel blanco de marca mayor, á el qual lo estregó todo con un carbón; y hecho esto, comenzó á limpiar unos claros con miga de pan, y fue descubriendo, y determinando contornos, y apretando los oscuros, de suerte que en breve concluyó una figura muy bien dibuxada; y de esta suerte hacia dos cada noche, y con tal destreza y blandura, que Valdés se quedó corrido, y no consintió entrarse mas que tres ó quatro noches.

El tal, picado de esto, compró dos lienzos imprimados, y en el uno hizo un Christo crucificado, y en el otro un san Sebastian, todo plumeado con las colores, cosa excelente, y por tan estraño camino , que causó admiración ; de suerte , que habiendolos puesto en gradas en un dia de función , hicieron tanto ruido , que picado Valdés , pareciendole que venia á hacer befa de la academia , dicen le quiso matar , y le precisó al pobre salirse huyendo , habiendo vendido muy bien los lienzos: cosa que le afearon todos mucho á Valdés , y especialmente Murillo , pues dixo , que la soberanía de Valdés era tanta, que no admitía competencia. A tanto como esto llegaba la altivez de su genio ”⁸³.

La estrecha relación con la hermandad de San Lucas derivaría en que esta fuera la depositaria de los bienes de la Academia, incluyendo el manuscrito fundacional y un hipotético libro de dibujos de la escuela sevillana que se encuentra desaparecido a día de hoy.

⁸³ Palomino, Antonio; *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1735, (ed. de 1797, vol. II, p. 646).

1.2.2 LA RECUPERACIÓN DEL MANUSCRITO FUNDACIONAL.

Tras la desaparición de la Academia, no se tiene constancia documental del destino del patrimonio que había aglutinado a lo largo de sus años en funcionamiento. Seguramente existirían piezas de primer orden que vendrían a ser el testigo de la presencia de los célebres artistas que la conformaban; y que solo nos lleva a suponer que terminaron depositados en la Hermandad de San Lucas. Debido a la estrecha relación, es posible que muchos fueran a parar a ella y otros pues dispersos de las posibles vías existentes, ya fueran regalos, ventas o que cada académico tomara lo que hubiese aportado.

De cualquier modo, su existencia tras el fin de la Academia está constatado en publicaciones como la carta de Ceán ya comentada con anterioridad y que formaría parte de posteriores estudios tales como el de Gestoso sobre Valdés Leal⁸⁴ o los de Santiago Montoto⁸⁵ y Diego Angulo⁸⁶ sobre Murillo.

La vuelta del manuscrito se debe al pintor Joaquín Cortés, que fue director general de la Escuela de las Tres Nobles Artes entre 1810-1827 y pasó a ser director de Pintura en 1827.⁸⁷ El 2 de junio de 1817 donó a la Escuela un manuscrito encuadernado en pergamino que contenía los Estatutos provisionales, algunas actas, así como las cuentas de la Academia de la Pintura, Escultura y Dorado fundada por Murillo en 1660⁸⁸.

Para ello extendió un acta de donación firmada con el fin de que se perpetuase la memoria de “*esta mencionada Academia*”. Se encuentra conservada junto al manuscrito y en ella da pistas de su obtención, ya que señala que lo posee por regalo de un amigo anónimo que lo compró en la almoneda pública de los bienes del antiguo protector de la Escuela, Don Antonio de Bruna y Ahumada; y que procedía de las posesiones de la Capilla de la Hermandad de San Lucas en la parroquia de San Andrés, del gremio de Pintores⁸⁹.

⁸⁴ Gestoso y Pérez, José; *Óp. Cít.*, pp. 64-77.

⁸⁵ Montoto de Sedas, Santiago; *Murillo*, Sevilla, 1923, pp. 59-60.

⁸⁶ Angulo Iñiguez, Diego; *Óp. Cít.*, p. 58.

⁸⁷ Muro Orejón, Antonio; *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961, Apéndice General.

⁸⁸ de la Banda, Antonio; *Óp. Cít.*, p. 9.

⁸⁹ Acta escrita por Joaquín Cortés y que se conserva junto al Manuscrito de la Academia de Murillo.

Ya con el fallecimiento de Bruna se hizo el intento por parte de los académicos de recuperar parte del patrimonio que le pertenecía, caso difícil por lo extenso del contenido que se encontraba en el Alcázar y lo difícil que supondría dilucidar que era posesión particular y que no. Se realizó una petición para establecer cómo recuperar las posesiones entre las que se encontraba el manuscrito: “*p.^a determinar el modo conq. la R`Escuela se havia de R integrar de las Pinturas Libros y demás Papeles &. ^a q̄ tenia en poder del Excmo S^o Dn Francisco de Bruna*”.⁹⁰ Se redactó un listado que se entregó al Teniente de Alcalde interino don Miguel de Hurtado, conservándose junto al manuscrito un pliego sellado y firmado por Cabral Bejarano en 1807, que se muestra incompleto a modo de borrador y en la que indica que de entre estos objetos muchos se “*han cedido para algunas Academias del Reyno y sujetos particulares*”. Entre los bienes, el manuscrito fue el señalado en primer lugar:

“Primeramen^{te}. Vn Libro Manuscrito de las Constituciones y Actas de la Antigua Academia de Sevilla q^e hasta nuestros días conservaron los Profesores en su Capilla y Hermandad de S. Lucas, en la Parroquia de Sⁿ. Andres: cuya hermandad disolvió dho Exmo S^{or}. defunto, y recojio de su ultimo Alcarde Estevan Cisneros el referido Libro con motivo de haver averiguado q^e. el dho Alcalde quería venderlo: a este libro siempre tienen dro. Los Profesores de esta Ciudad q^e aunque faltaron de la mencionada Capilla y Hermandad, existen reunidos en la R^l. Escuela, habiendo sido casi todos sus individuos hermanos de ella de los quales viven muchos; además q^e p^r. constituir los referidos Directores un Cuerpo destinado a la enseñanza Publica; parece debe tener a su vista aquel método p^a. seguirlo en la parte q^e. Conbenga, y p^r. q^e. a la vista de tan llltres. Profesores Antiguos, los modernos se animen a seguir sus exemplos de aplicación y adelantamiento”.⁹¹

Según el escrito de Joaquín Cabral Bejarano se sabe que Bruna rescató el manuscrito de la hermandad de San Lucas, en la que su alcalde tenía pensamiento de venderlo. Pero este no sería el primer intento de adquisición por mano externa ya que, en el mismo día al volver a la Escuela, recibieron una oferta de adquisición.

⁹⁰ Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Libro I de Actas, 29 de Abril de 1807. p. 28.v.

⁹¹ Pliego de dos páginas que incluye la relación de bienes propiedad de la Escuela de Tres Nobles Artes reclamadas por el secretario Joaquín Cabral Bejarano en 1807, conservado en la misma caja del Manuscrito de la Academia de Murillo.

1. LA ACADEMIA DEL ARTE DE LA PINTURA DE SEVILLA: 1660-1674

Aun siendo de 1817 el documento de donación del manuscrito, no sería hasta su fallecimiento en 1835 cuando vuelve a manos académicas. Junto a este, llegan otros papeles que se encontraban en su casa al fallecer:

“... y he hecho una entrega de un libro antiguo manuscrito que contenia la constitución ó reglamento de la primitiva escuela de Pintores de Sevilla, varios acuerdos originales, arcaicos, p^a gustos de la manutención de la escuela y cuenta, de cuyo libro y de un busto abierto en cristal de roca que tamb me entregó había hecho donación à la escuela p^o via de legado el difunto D. Joaquín M^a Cortés”⁹².

Para saber más sobre el busto de cristal de roca que acompañaba al legado documental de Bruna, hay que consultar copia de la escritura notarial de su fallecimiento:

“... y un Cristal de roca labrado en Madrid, y en una de sus tres fases Grabada en fondo una Cabeza Laureada del Emperador Adriano pr. Dn Franco. Pardo (qe equivocadamente se dice en la dha representación que era en quarto) con tres cabezas de relieve comprado de orden del Exmo. Sor. defunto: q^e pagó el Concerje de esta Escuela á Dn. Martin Gutierrez, Gravador prinzipl de la Rl. Casa de Moneda según consta de su recivo que entre otros está en las Quemadas de fin de Diziembre de mil ochosientos y uno”⁹³.

El militar y escritor Juan Miguel Arrambide, que asistió a la junta en calidad de consiliario expresó el deseo del Capitán General Príncipe de Anglona de adquirir el manuscrito, para el cual se ofrecía a *“remunerar á la Escuela de una manera delicada, proporcionándole modelos ú otros objetos de que tuviera una mayor necesidad p^a perfeccionar ó dar estencion á la enseñanza”⁹⁴*. El citado consiliario mostró su favor a la oferta remarcando que se ganaría más que conservando un *monumento conciso de antigüedad*. Esto ocasionó un revuelo en la junta, dejando la decisión postergada a otro momento en el que estuvieran presente un mayor número de académicos. La realidad es que no se tiene constancia documental de que se retomase la discusión, aunque la decisión fue la de conservarlo como el preciado testimonio del pasado que es.

⁹² Libro I Actas Academia, 7 de Mayo de 1835, pág. 85. Se adjunta acta completa en Anexo.

⁹³ Archivo de la Catedral de Sevilla: Fondo Gestoso, "Papeles varios recogidos y coleccionados por José Gestoso y Pérez", 1896, t. VIII, núm. I, fol. 26v; en el que se incluye la copia de escritura notarial dada en 2 de junio de 1807 ante Juan Miguel Sánchez.

⁹⁴ *Ídem*.

Hoy día, el manuscrito fundacional se conserva en el Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, guardado en una caja de madera junto a otros documentos de gran importancia, tales como los testimonios de su rescate y cuatro escritos vinculados directamente con Bartolomé Esteban Murillo⁹⁵, los cuales se desconoce cómo llegaron a ser custodiados por la Academia.



Ilustración 6. Caja del manuscrito fundacional de la Academia de Murillo.

⁹⁵ Los documentos sobre Murillo custodiados en la caja son la certificación de bautismo y enterramiento, el relato de su fallecimiento y disposiciones testamentarias, así como una solicitud de ingreso en la Hermandad de la Santa Caridad firmado por el pintor.

CAPITULO 2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA.

2.1 LA IMPORTANCIA DEL TALLER DE DOMINGO MARTÍNEZ.

La extinción de la Academia del Arte de la Pintura fundada por Murillo a fines del siglo XVII marcó un referente que generó en diversas ocasiones un espíritu de continuidad. En las distintas crónicas siempre se ha considerado que este testigo fue recogido por la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, conformada por una generación de pintores entusiastas de fines del siglo XVIII.

Si bien es cierto que antes de trazar una línea directa en lo que se refiere a continuidad, bien merece atención el señalar los que podrían ser considerados como precedentes a la formación de esta Real Escuela. Una serie de artistas cuyos talleres conforman los eslabones que engarzan la primitiva Academia de Murillo con la Real Escuela de fines del siglo XVIII.

Para conocer estos antecedentes hay que remitirse a las crónicas de Justino Matute y Gaviria contenidas en la obra *Anales eclesiásticos*⁹⁶. En ella señala a los artistas que fueron determinantes en la génesis de la nueva Escuela de Nobles Artes. Cuando se ha hablado de estos artistas y de sus “academias”, no es en el sentido estricto de la institución sería que si sería alcanzado con la Real Escuela. Aquí se trata más de la reunión, normalmente en un mismo lugar, y que con deudas aún del sistema gremial, empiezan a incorporar un espíritu renovador. La finalidad es puramente la del desarrollo artístico y el aprendizaje conjunto. Los asistentes no son sirvientes, sino que se sienten alumnos que son tutelados siguiendo unos patrones de enseñanza no establecidos, pero que si van destinados a la formación artística. El maestro es un artista que acoge a estos alumnos y disfruta con la enseñanza, llegando en algunos casos a costear él mismo los gastos gracias a una situación acomodada. El carácter vocacional de estas reuniones es el reflejo de la integridad y honradez con la que se impartían, a pesar de no tener un programa pedagógico estructurado, paso que llegaría más adelante con la Real Escuela de Nobles Artes.

⁹⁶ Matute y Gaviria, Justino; *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...que contienen las más principales memorias desde el año de 1701... hasta el de 1800...*; Sevilla; 1997; pp. 262-264.

Una de las “academias” más populares de esta primera mitad del siglo XVIII sería el taller del pintor Domingo Martínez, dada a conocer en parte gracias a la incisiva crítica que hizo sobre el pintor, el historiador Ceán Bermúdez:

“Martínez (Domingo)... con su buen trato y amabilidad atraxo á su casa las personas mas condecoradas de la ciudad, y con ellas muchas obras... los pocos pintores después de Murillo trabajaron tanto en Sevilla como este por la conservación y lustre de su facultad. Su casa parecia una academia, á la que concurrían muchos discípulos, distinguiéndose entre todos su yerno D. Juan de Espinar y D. Andrés Rubira. Unos estudiaban principios, otros copiaban estampas, aquellos dibuxaban modelos de yeso y el maniquí y estos el natural, que pagaba Martínez á sus expensas: con todo no se vieron progresos correspondientes á esta enseñanza y aplicación; y no podemos atribuirlo sino á que Martínez no poseía los sólidos principios de su arte.

*Carecia de invención é ignoraba las reglas de la composición, por lo que se valia de las estampas que poseía en abundancia. Su colorido y estilo eran amanerados y su dibujo no era muy correcto. Pero el buen uso délas estampas, la falta de inteligencia en sus elogiadores y la dulzura de su trato le adquirieron una reputación superior á su mérito; de manera que sus pinturas son todavía estimadas en aquella ciudad”.*⁹⁷

Dejando de lado la crítica de sus capacidades artísticas, se entiende que la gran atracción de individuos a su casa (ya fueran clientes o alumnos) le confirió el aspecto de una academia bien concurrida. La herencia del dibujo del natural que caracterizó a la primitiva Academia de Murillo siguió latente a lo largo del siglo XVIII, siendo costeadada por el propio Domingo Martínez, que aportaba a sus discípulos modelos al natural, yesos, maniqués o estampas. Aunque aún distante en el tiempo con respecto a la creación de la Real Escuela y dejando de lado las frías críticas de Ceán, no hay que desmerecer la importancia del taller de Domingo Martínez, ya que la formación de muchos de sus discípulos fue una de sus principales aportaciones al panorama artístico de la Sevilla de mediados del XVIII.

⁹⁷ Ceán Bermúdez, Juan Agustín; *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*, TIII, Madrid, 1800, pp. 73-74.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

Uno de sus mejores discípulos fue Juan de Espinal, que llegó a casarse con su hija y que tras su muerte heredaría su taller⁹⁸. La rica formación que Juan de Espinal recibió de su suegro conformó sin duda su estilo como artista y es muy posible que lo influenciara en su posterior carrera docente. De hecho, con la creación de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, sería Espinal el primer Director de Pintura que tendría desde el año 1775. No está claro hasta qué punto la influencia de Martínez llegó a las enseñanzas de la Real Escuela años después, lo que sí está claro es que fue uno de los pilares en la formación de uno de sus más celebres profesores de pintura. De hecho, Ceán señala que era el de más instrucción artística y genio en el momento de la creación de la Escuela:

“Quando algunos aficionados á las bellas artes establecimos á nuestras expensas una escuela de diseño en aquella ciudad, elegimos por primer director á Espinal, pues aunque no fuese muy correcto en el dibuxo, después de ser el mejor que habia allí, era el pintor de mas genio, de mas instrucción artística y el mas determinado en la práctica.

*... Le soy deudor de la enseñanza de los principios de la pintura en mi afición ejercitada, y de sus luces y conocimientos en el arte, por lo que pocos conocieron como yo su mérito é instrucción, que no manifestaba al pronto. Su floxedad natural y los malos principios que tuvo en la escuela de su maestro, impidieron que fuese el mejor pintor que había tenido Sevilla después de Murillo.”*⁹⁹.

Con esto no se trata de establecer una línea evolutiva de la formación artística dieciochesca en la que se marque al taller de Domingo Martínez como el precedente de la Real Escuela. Más bien, el señalar su figura y la relevancia de la labor formativa que desarrolló en su “academia” como artífices de una generación de pintores, de entre la que destacó su principal discípulo Juan de Espinal. Señalarlo como el gran nexo entre la formación que impartía Martínez en su taller y la que él mismo desempeñaría más tarde en 1775 en la Real Escuela de Nobles Artes, y que destacó por su gran habilidad para la enseñanza.

⁹⁸ Ceán Bermúdez; *Óp. Cit.*, T.II, p. 32.

⁹⁹ *Ídem.*

2.2 LA CREACIÓN DE LA ESCUELA DE NOBLES ARTES.

El proceso de gestación de la Escuela de Nobles Artes viene desde la constancia de unos artistas que, a pesar de las desavenencias económicas, no desistieron en la tarea de ir conformando un espíritu que buscaba alcanzar el proceso artístico. La formación artística necesitaba sistematizarse y centralizarse en un lugar concreto. La educación basada en el criterio propio de un artista-maestro requería un plan de estudios bien estructurado. El sistema gremial y de talleres funcionó, pero las mentalidades evolucionaban hacia el progreso intelectual. El gremio seguía impregnado en la esencia medieval que en este momento nublaba la visión social y artística del individuo.

Con el despertar del siglo de las luces y la mayor trascendencia del pensamiento, el artista trató por todos los medios de escapar de ese sistema ya anticuado desde hacía mucho. El carácter restringido de su organización no hizo más que incentivar a los artistas a la búsqueda evolutiva. Aspectos como el no poder abrir un taller en terrenos sobre los que el gremio no tuviera jurisdicción o la problemática de que solo podía ejercer la pintura el que hubiera obtenido el título.

La concienciación de la dignificación tanto del artista como de la enseñanza fue uno de los motivos de mayor peso para el impulso a la creación de la Escuela. Atrás dejaron el gremio y su concepción mecánica para concentrarse en la nobleza del Arte y en la producción del espíritu del individuo. En cualquier caso, la cultura seguía siendo considerada un lujo y como factor de división social, sólo estaba al alcance de las minorías cultas, dejando aparte a grandes masas sin acceso a formación.

La búsqueda de una alternativa institucional requería la integración de estas novedades y su configuración como programas efectivos. La novedad del estudio y del compaginar las clases teóricas con las prácticas consiguió formar artistas más completos. Además del gran rigor que aportaban aquellos virtuosos que las impartían, contribuían aumentando el prestigio de la formación, trascendiendo hacia un puesto más elevado en la concepción del artista dentro del plano social. La preocupación por el alumnado lleva a la

necesidad de establecer sesiones periódicas entre los profesores-académicos en las que discutir los distintos problemas que debían abordar.

Tradicionalmente se ha establecido una línea de conexión directa entre la célebre Academia fundada por Murillo y la Real Escuela de Nobles Artes, pero la realidad documentada es que existe un eslabón intermedio que consiste en una serie de reuniones de artistas que progresivamente se convirtieron en una especie de academia sin una sede fija. La primera vez que se señaló la vinculación y herencia de la institución fundada por Murillo fue en acta en 1812, cuando el director Joaquín Cortés hizo una breve síntesis de la historia de la institución. En ese testimonio señaló como punto de partida el año 1769¹⁰⁰, momento de vital importancia pues sería por aquel entonces cuando empezaría el contacto con las autoridades que permitirían su posterior desarrollo y existencia. El que Justino Matute marcase el año de 1759 como fecha de la creación¹⁰¹ ha generado un conflicto en torno a establecer una fecha concreta, caso de la crónica de D. Antonio Muro sobre la Academia¹⁰², en la que se trata esta disparidad de fechas como si una de las dos fuese errónea y partieran ambos relatos citados desde un mismo punto.

Tras la revisión de las fuentes, he llegado a la conclusión de que ambas narran momentos distintos, por lo que resultan complementarias entre sí para la formación del relato del nacimiento de la Escuela de Nobles Artes. Es decir, no hay que elegir una fecha de las dos como la definitiva del arranque, sino que ambas resultan ser momentos destacables a lo largo de su historia.

De esta forma, el inicio parte del testimonio de Justino Matute, marcado en el año 1759, cuando un grupo de artistas empujados por el espíritu ilustrado y guiados por el ideal de la Academia fundada por Murillo, deciden iniciar lo que sería un hito en la historia del arte sevillano. De hecho, siempre se ha señalado la institución murillesca como el punto casi divinizado del arte sevillano, cuando el momento tratado en este capítulo (a pesar de ser más discreto artísticamente) es el que consigue poner en funcionamiento un

¹⁰⁰ Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Libro de Actas 1, 2 de Noviembre de 1812, pág. 36.

¹⁰¹ Matute y Gaviria, Justino; *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...que contienen las más principales memorias desde el año de 1701... hasta el de 1800...*; Sevilla; 1997; p.263-264.

¹⁰² Muro Orejón, Antonio; *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961, p.7.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

establecimiento cuya maquinaria no ha llegado a pararse desde aquella segunda mitad del siglo XVIII hasta nuestros días.

Con talentos más comedidos, pero no por ello menos válidos y marcados por un espíritu renovador, se enfrentaron a la difícil situación de formar una pequeña escuela de estudios artísticos. En 1759¹⁰³ se reunieron el pintor Juan José de Uceda y el platero Eugenio Sánchez Reciente en su casa taller ubicado en la zona de la Alcaicería de la Seda¹⁰⁴, con la decisión de empezar a impartir clases en horario nocturno. Empiezan a conseguir cada vez más popularidad y afluencia de alumnos, sobre todo a raíz de que se uniera la pequeña academia en la que el jerezano Pedro Miguel Guerrero impartía clases de arquitectura¹⁰⁵, geometría, aritmética y álgebra.

Con esta incorporación, la escuela se ve desbordada en el pequeño local de la Alcaicería de la Seda, por lo que se trasladan a una casa ubicada frente al Convento de las Dueñas, propiedad del Administrador de la Renta del Tabaco del reino de Galicia, D. Francisco Ramírez Portocarrero¹⁰⁶. Siguiendo la nota introductoria de los estatutos de 1807 encontrados entre los manuscritos de Ceán Bermúdez encontramos un nuevo testimonio que refuerza la ubicación en el entorno de Dueñas, aquí concretamente citada como “*de las Palmas*”. Aquella calle se refería a la adjunta al convento de San Juan de la Palma, en la que confluían la del Espíritu Santo y la de Dueñas¹⁰⁷:

*“No consta el tiempo que duró la de Sevilla, pero, que un siglo después, como ya no existiese, se juntaron unos queantos aficionados à las bellas artes en una casa de la calle de las Palmas de esta ciudad, donde con licencia del Asistente abrieron una Escuela pública à sus espensas; y para que nada faltase à la enseñanza de las tres artes, la proveyeron de estampas, diseños, modelos, modelos vivo y de maestros”*¹⁰⁸.

¹⁰³ Matute y Gaviria, Justino; *Óp. Cit.*, p.262.

¹⁰⁴ La calle Alcaicería de la Seda corresponde con la actual calle Hernando Colón, consultado en: Montoto, Santiago; *Esquinas y Conventos de Sevilla*, Sevilla, 2005, p. 61.

¹⁰⁵ León Tello, Francisco y Sanz Sanz, María Virginia; *Estética y teoría arquitectura en tratados españoles siglo XVIII*, Madrid, 1994, p. 205.

¹⁰⁶ Se conoce su cargo por un documento de cesión de unas monedas árabes para su estudio a la Real Academia de la Historia en las Actas de la RAH, 16 de abril de 1773; consultado en Maier Allend, Jorge; *Noticias de Antigüedades de las Actas de Sesiones de la Real Academia de la Historia (1738-1791)*, Madrid, 2011, p. 314.

¹⁰⁷ González de León, Félix; *Noticia historica del origen de los nombres de las calles de esta... ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1839, p.381.

¹⁰⁸ Biblioteca Nacional; *Estatutos para el estudio de las Tres Bellas Artes y gobierno de la real Escuela del Diseño de Sevilla 1807*, Sección Manuscritos Signatura MSS/21454/10.

Según Matute, la Escuela en este momento alcanzó *entre dibujantes, cursantes de matemáticas, modeladores en barro y pintores hasta doscientas cincuenta personas*¹⁰⁹.

Es en este punto de la crónica es cuando se enlaza el testimonio de Matute con el de las Actas de la Academia y del Archivo del Alcázar, del que he utilizado documentación inédita, así como otros que fueron copiados por José Gestoso, y que se encuentran en su fondo depositado en la Biblioteca Colombina.

Debido a causas que se desconocen, la sede se traspasó a un pequeño local de la calle del Puerco, cuyos gastos corrieron a expensas del escultor Blas Molner y del maestro tintorero Luis Pérez¹¹⁰ junto al pintor y escultor, Joseph Rubira¹¹¹, teniendo para las clases ya modelo vivo y muchos de yeso que se habían adquirido. La apertura de la misma fue el 16 de Julio de 1769, día en que invitaron a profesores y aficionados a las bellas artes, prometiendo mantenerla durante todo el verano pero a la vez dejaron claro la necesidad de un protector que la dirigiese¹¹² y que aun tardaría dos años en llegar. Para conseguir dirigir la escuela era precisa la elección de un individuo que se encargase de ella, asunto que en este momento no llegaron a conseguir realizar “*por varios inconvenientes que se ofrecían*”¹¹³. La única solución que alcanzaron fue la de un gobierno basado en la “*buena unión y espíritu de adelantarse, sometiéndose unos al parecer de los otros*”¹¹⁴.

Al terminar el verano, se hizo una Junta General el 17 de septiembre en la que se acordó iniciar el curso el día de San Lucas, patrón de los artistas. Debido a que la buena armonía había reinado hasta el momento, decidieron no hacer ningún cambio en el régimen. En lo relativo al sostenimiento de la Escuela se decidió que cada uno aportase lo que pudiera, siendo esta aportación solo del conocimiento de una persona, para así evitar conflictos entre los individuos, resultando elegido para ello Luis Pérez.

Se inició el curso el día 18 de octubre con buenos resultados, teniendo un gran aumento en el número de alumnos, algo que perjudicó al silencio de las clases, por lo que

¹⁰⁹ Matute y Gaviria, Justino; *Óp. Cit.*, p.263.

¹¹⁰ *Ídem.*

¹¹¹ El nombre de “Jph Ruvira” solo está incluido en la crónica incluida en las Actas de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro I, 2 de Noviembre 1812.

¹¹² Matute y Gaviria, Justino; *Óp. Cit.*, p.263.

¹¹³ Archivo del Alcázar de Sevilla, Caja 152, expediente 13. Copia en Archivo de la Catedral de Sevilla: Fondo Gestoso, “Papeles varios recogidos y coleccionados por José Gestoso y Pérez”, 1896, t. VIII, núm. I, fol. 23.

¹¹⁴ *Ídem.*

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

“se determinó nombrar dos diputados que zelasen este inconveniente”¹¹⁵. Ya en el mes de marzo de 1770 se vio el buen funcionamiento de la Escuela y se decidió nombrar a dos individuos que se encargasen de irse alternando para efectuar las correcciones.

Sería en este mes cuando la prosperidad de la escuela motivó a la junta la redacción de un oficio dirigido a la corte madrileña en el que se dieran a conocer. De esta forma, con fecha de 14 de marzo de 1770, mandaron un memorial firmado por Juan de Espinal, Francisco Ximenez, Joaquín Cano, Juan de Uzeda, Diego de San Román Codina, Blas Molner y Joseph de Rubira al secretario del rey Carlos III, el marqués de Grimaldi. En él plasman el interés que tienen de volver a poner en marcha el espíritu de la antigua Academia de Murillo y señalan los problemas económicos por los que pasan para el mantenimiento de la docencia, tales como el pequeño local que mantienen a sus expensas desde el 17 de julio de 1769 en el que estudian utilizando estampas y modelos. Por ello le suplican la cesión de una sala o local de los existentes en el Alcázar para así ahorrarse los gastos del alquiler¹¹⁶. Es más que probable que la petición de un local en los Alcázares se viera motivada por el que la Academia de Buenas Letras ya hubiese conseguido uno en el mismo con anterioridad¹¹⁷.

Tan solo una semana después, Grimaldi respondió remitiendo el memorial a Francisco de Bruna y Ahumada pidiéndole que le informase sobre aquella institución, así como que se sirviese facilitarles alguna pieza del Alcázar para contribuir al estudio. Es tal el interés por conocer las capacidades artísticas de los allí congregados que llegó a pedir personalmente alguna muestra de sus obras. Esta petición es por lo tanto un momento realmente clave para el desarrollo de la escuela y su posterior adquisición de oficialidad:

“Remito à V.S. la adjunta representacion de los Aficionados al Arte de la Pintura que parece se congregan en Sevilla para que enterado V.S. de su contenido procure informase de quanto refieren, de la aplicacion y circunstancias de cada uno; como de la proporcion que halle V.S. de que pueda con el tiempo facilitarseles alguna pieza de esos Reales Alcazares en que tengan su Estudio. Ademas de todo esto es esencial saber qual es la habilidad y talento de cada uno y conviene que V.S. les pida de mi parte algun diseño, ú

¹¹⁵ *Ídem.*

¹¹⁶ Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, tomo 87 de Varios, al número 6. Tomada la referencia de Muro, Antonio; *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961, XIII.

¹¹⁷ Aguilar Piñal, *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*, Madrid, 1966, pp. 81 y 96.

obra suya firmado de puño propio, para que examinndose aqui pueda formarse concepto de la capacidad de cada uno. Tambien es esencial que V.S. sepa quien los dirige en el Arte á que se aplican.

Dios guarde El Pardo à 20 de Marzo de 1770.= El Marques de Grimaldi = Sr. Dn. Francisco de Bruna = ”¹¹⁸.

Bruna responde a Grimaldi el 4 de abril¹¹⁹ aceptando el encargo de ir a reconocer la escuela, siendo el 27 de mayo cuando envía la información requerida. El escrito será analizado en el siguiente punto, pero para conformar las conclusiones previas a la protección de Bruna habría que señalar un detalle incluido en el mismo. Se señala que el principio “*fué haver tomado por su cuenta una Casa Blas Molner Jph. Rubira y Luis Perez tres de los aficionados à la Arte de pintura en Julio de 1769*”¹²⁰, y que “*fué aumentandose la concurrencia tomando mas fervor y cuerpo esta junta de modo que se elevo à formal Academia de las tres bellas Artes*”.

Lo que deja entrever el informe es que ese 17 de julio de 1769 sería considerado por los académicos como momento de asentamiento de la escuela en un local al que consideraban como estable y que, tras ello, consiguieron alcanzar la formalidad de la escuela en un momento indeterminado meses más tarde. Atendiendo a la fecha señalada, se enmarca aproximadamente en unos ocho meses antes de la petición de Grimaldi a Bruna de que recogiese información de la escuela. A ese periodo de tiempo habría que restarle el tiempo que tardaron en llegar a la Corte las noticias sobre la congregación sevillana y el encargo a Bruna sobre la misma, así como los tiempos de envío y recepción, marcando Sevilla y el palacio madrileño del Pardo como destinos.

Resulta de gran complejidad que en un momento marcado por la precariedad económica y sin el imprescindible apoyo de las autoridades surja de la reunión de tan solo tres artistas una institución que consiga llegar a oídos de la Corte en apenas unos meses. Esta reflexión no lleva a la negación del testimonio de Bruna, sino a establecer aquel momento concreto del año 1769 como el momento culminante de un proceso que venía gestándose desde 1759 y que corresponde con la etapa del local de la *calle del Puerco* que

¹¹⁸ Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, fol. 2.

¹¹⁹ *Ibíd.*, fol.25.

¹²⁰ *Ibíd.*, fol. 8.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

señalaba Justino Matute en su obra. Por lo tanto, se reafirma así la crónica que engarza los distintos testimonios, formándose el relato de una serie de artistas que van sucediéndose a lo largo de diez años en torno a una escuela que va gestándose en función del aprendizaje, de la experiencia de sus éxitos y errores, y que al conseguir tal notoriedad consigue llegar a interesar al marqués de Grimaldi y desencadenándose el germen que conseguirá con mucho esfuerzo conformar lo que sería un referente en el panorama artístico y pedagógico de la Sevilla de fines del dieciocho.

Tradicionalmente se ha mantenido que los académicos, en su busca por conseguir mantener viva la escuela, se encontraron con Bruna, y que gracias a su iniciativa envían a la Real Academia de San Fernando y a Carlos III una solicitud acompañada por trabajos para conseguir que los ampare bajo su protección ¹²¹. Ahora tras la revisión de la documentación e incorporación a la crónica de los oficios citados anteriormente puede esclarecerse la situación tratada.

Si bien Bruna intercedió por la escuela y remitió obras para demostrar sus capacidades, esto no sucedió hasta después del diálogo con Grimaldi. Es decir, la escuela no se encontró con Bruna y este se convirtió en su protector e hizo un llamamiento a la corona para destacarla. Como dejan claro los anteriores oficios, Grimaldi en marzo de 1770 le encarga a Bruna que le proporcione la máxima información posible sobre aquella escuela de artistas, y con total seguridad, tras este encargo y fruto de su más que reconocido amor por las nobles artes, comenzaría la fructuosa relación con la institución.

Es muy posible que Bruna supiese de la existencia de la escuela con anterioridad al encargo de Grimaldi, pero este conocimiento debió ser de oídas o superficial, ya que al mandato respondió con un oficio en el que dejaba claro la recepción y la declaración de que haría lo posible, no siendo hasta un mes más tarde cuando envió el memorial. Si hubiese estado familiarizado con la escuela, esto habría quedado patente en la primera respuesta, en lugar de dejarlo para una segunda misiva. En ese momento estaba Bruna más en relación con el ámbito literario de la Academia de Buenas Letras, a la que acababa de

¹²¹ Muro Orejón, Antonio; *Óp. Cit.*, p.8.

conceder un salón en el Alcázar, donde desempeñaba el cargo de Alcaide desde hacía poco más de cuatro años ¹²².

¹²² El Duque de Alba propuso a Bruna para Teniente de Alcaide al Rey en agosto de 1756, no tomando posesión hasta el mes de octubre del mismo año. Véase Romero Murube, Joaquín, *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla, 1997, p.36.

2.3 FRANCISCO DE BRUNA Y AHUMADA, PROTECTOR DE LA ESCUELA DE NOBLES ARTES.

Se conoce por la crónica de Matute que hubo un intento previo de interceder con el monarca en busca de protección para la Academia de mano del Marqués de Montereal, pero que no llegó a nada debido a que este se marchó de Sevilla para ocupar su puesto en el Consejo Real de Castilla en 1759. Se desconoce si el ofrecimiento fue en ese mismo año o a lo largo del desempeño de las enseñanzas en la década siguiente.

La respuesta a la imprescindible necesidad de un protector encontró su respuesta tras entrar en contacto la figura de Antonio de Bruna y Ahumada con la Escuela de Nobles Artes. Persona de gran reconocimiento en Sevilla, desempeñó de forma eficaz el puesto de teniente alcaide de los Reales Alcázares durante más de cuarenta años, dejando su impronta en la gestión y reformas en el mismo tras el terremoto de Lisboa.

De formación humanista y gran amor por las bellas artes, resultó una figura crucial en la protección del patrimonio de Itálica, ubicándolo en los salones que dan entrada a los jardines por el estanque de Mercurio, consiguiendo que el Alcázar pareciese un palacio renacentista. En este atesoró una riqueza extraordinaria, aparte de lo anterior, colocó en la planta alta su museo de Historia Natural, la gran colección de cuadros y la enorme colección de monedas; junto a su dormitorio colocó la librería, cargada de incunables; y en otras galerías y salas, la colección de objetos de la China así como los más de dos mil esmaltes y los camafeos¹²³. Antonio Ponz señalaría en su *Viaje por España* la riqueza de sus posesiones, entre las que destaca una “*competente colección de pinturas, y de dibuxos originales de los mas célebres profesores que han florecido en Sevilla*”¹²⁴, quedando así patente su admiración por el profesorado de la escuela. Su amor por las Bellas Artes fue lo que lo llevará a ser elegido como protector de la Escuela.

¹²³ Romero y Murube, Joaquín; *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla, 1965, pp. 41-42.

¹²⁴ Ponz, Antonio; *Viage de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, tomo IX, carta IX, Madrid, 1780, p. 274,

Siguiendo con el relato del apartado anterior, Grimaldi recibe el informe fechado el 27 de mayo de 1770¹²⁵ en el que Bruna, tras ir a conocer en primera persona el funcionamiento de la Escuela (“*lo que yo mismo he presenciado aviendo ido diferentes noches á la Academia à las horas del trabajo*”), elabora una síntesis sobre la misma. Comienza la descripción narrando el origen de la misma:

“En obedecimiento de ella he tomado las mas seguras noticias de esta academia, y he sabido que su principio fué haver tomado por su cuenta una Casa Blas Molner Jph. Rubira y Luis Perez tres de los aficionados à la Arte de pintura en Julio de 1769, en que pusieron un estudio particular combidando à él á varios profesores; despues fué aumentando la concurrencia tomando mas fervor y cuerpo esta junta de modo que se elevo à formal Academia de las tres bellas Artes haviendose celebrado una junta para que entre los mismos asistentes se nombrasen ocho directores de los mas habiles que alternasen y corrigiesen las obras de los demas que se prestaron voluntariamente aunque pobres á concurrir al arrendamiento de la Casa y los demas cortos gastos à proporcion del aver de cada uno. Lo tomaron con tanta aplicacion y tan continua asistencia que á pocos meses havia mas de quarenta individuos de todas clases; unos principiando el dibujo otros sacando modelo, y otros pintando por el natural”.

Si en el primer oficio a Grimaldi declaraban desear resucitar la Academia de Pintura fundada por Murillo, el detalle de “elevar a formal Academia de las Tres Bellas Artes” es toda una declaración de intenciones. Esto debió de impresionar tanto a Bruna como a Grimaldi a vista de la aceptación que consiguió. La elección de ocho directores no es sino la aplicación de un sistema de dirección, heredero de los cargos de la antigua academia y un rotundo rechazo al sistema gremial. Aquí ya existía voluntad artística, no era un taller mecánico, sino que prestaban lo que estaba en sus manos de forma voluntaria para tratar de cubrir el alquiler del local. El éxito de público no fue sino producto de la buena aplicación del sistema formativo sumado al interés por aprender de los concurrentes, que llegaron a los cuarenta alumnos que, a pesar de la dura situación económica, se esforzaban en sus medidas, resultando de vital importancia que le concedieran la protección necesaria:

¹²⁵ Biblioteca Capitulare Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, fol. 8-9.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

“Como los mas de los que la componen son infelices por mas deseo que tienen de adelantar conocieron era imposible su subsistencia sin la proteccion de S.M. para algun sufragio y a ese fin buscaron la sombra de V.E. por la noticia que todos tienen de su propension á el adelantamiento de las Artes”

Si se señalaba como ideal el resurgir del espíritu de la academia del siglo anterior, este concepto quedaba reafirmado al retratar la situación del panorama artístico del momento como decadente y caído en el abandono debido a la “injuria del tiempo”, pero con el atisbo de esperanza depositado en la tradición de la pintura que siempre había imperado en Sevilla y que podría resurgir si se le concedía la protección a la Escuela:

“á la verdad Sevilla fue uno de los Pueblo en españa donde mas florecieron la pintura y escultura de que han quedado tantos monumentos como serán notorios á V.E. pero la injuria del tpo. y el abandono de las Artes las puso en esta Ciudad en una total decadencia, aunque spre. se ha visto en ella inclinacion á la pintura: este medio que ha suscitado la casualidad puede ser camino de su restauracion si merecen el amparo de V.E.”.

También abarcó la problemática del local, que por un lado resultaba insuficiente por sus pequeñas dimensiones, así como el hecho de requerir la ayuda para sustentar un alquiler. Ya en el oficio anterior, Grimaldi le sugirió que estudiase la posibilidad de concederles un local en el Alcázar, algo que no resultó posible debido a que solo quedaba un salón y estaba destinado a las reuniones de la Academia de Buenas Letras, por lo que veía más conveniente la autorización de proporcionar una pequeña casa que había quedado vacía recientemente tras el fallecimiento de Feliciano Campuzano, viuda del que fue alguacil mayor del Alcázar, Juan de Lodoza, y cuyo alquiler mensual era de cincuenta reales.

Al parecer la expectación generada por la respuesta de Grimaldi llenó a los integrantes de ilusión frente a la posibilidad de tener una protección y que pudiese prosperar la institución. Esto quedó reflejado en la gran aceptación y que tuvo la petición de obras realizadas por ellos, así como el entusiasmo con el que cometieron el encargo: *“solo con el informe pedido de V.E. y el diseño o obra de cada uno se llenaron todos de esperanzas y aun siendo unos principiantes se empeñaron en hacer los que dirijo á V.E. en un Caxon firmados de sus autores con una figura sacada en barro y otra de Escultura”.*

Bruna dejó clara la exaltación por la humilde corporación y desde ese momento debió sentirse unido a ella ya que en la petición trataba de su compromiso para con ella en el apartado de que, si se les concedía el apoyo, se encargaría personalmente de ir comprobando que el adelantamiento y el progreso siguiera latente y que, en caso de mermar, fuesen despojados de la ayuda, pero en caso contrario, que se les aumentase progresivamente. A tal punto llegaba que interesó en la demarcación de tres secciones correspondientes a la Pintura, Escultura y Arquitectura, así como del nombramiento de sus directores. Es decir, con ello estableció de forma muy sucinta, pero efectiva, la estructuración del personal docente, así como del programa de estudios:

“Si V.E. se dignase concederles la gracia que solicitan podia formalizarse esta Academia con algunas buenas reglas escogiendo entre ellos los tres mejores para directores de pintura Escultura y Arquitectura, poniendolos en la precision de que de año en año remitiesen à V.E. nuevos diseños para conocer sus adelantamientos, y que en caso que se entibiare sus aplicacion fuesen despojados de este socorro, pero que si continuase su ferbor se harian acreedores á mayores gras. de S. M., V.E. determinara lo que fuese mas de su superior agrado”.

Ante la ausencia de respuesta, en enero de 1771¹²⁶ se eleva una segunda representación al marqués de Grimaldi, firmada por Francisco María del Rosario, presbítero, y Agustín Martín de Blas en la que se deja claro que las clases han seguido el buen ritmo pero que las necesidades eran cada vez mayores, por lo que se insiste en el local del Alcázar así como se efectúa el ofrecimiento de nombrar a Grimaldi como protector de la Academia. Llegado el mes de julio se recibió un oficio de Grimaldi en el que en lugar de ofrecer una respuesta, incluye el memorial que le mandaron en primer lugar los profesores, volviendo a pedir a Bruna información sobre ella¹²⁷; es decir, prácticamente la misma misiva de un año antes. Esto lleva a pensar que no llegó a manos de Grimaldi el informe de Bruna, cosa que justificaría que se dilatase tanto en el tiempo una resolución en torno al futuro de la escuela.

¹²⁶ Muro Orejón, Antonio; *Óp. Cit.*, p. XV.

¹²⁷ Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo XI, fol. 61.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

Bruna respondió al secretario con gran rapidez, señalando que él había cumplido con el encargo a fecha del mes de mayo del año anterior. Como había pasado todo un año desde su escrito, señaló que suscribía todo lo dicho, así como de que seguían en funcionamiento las clases: *“Aora con este motivo he procurado indagar si continua la aplicacion en la Academia, i he sabido que las noches de este imbierno pasado han seguido su estudio, i los dias de fiestas de el verano”*¹²⁸. Además especifica que debido a la falta de respuesta terminó arrendando la casa que en el anterior oficio decía haber quedado libre: *“Solo tengo que añadir à lo dicho anteriormente, que aviendo visto que se detenia la Resolucion de V.E. arrendé la casa, que, en mi primer informe decia avia vacado, i podia dárseles”*¹²⁹.

Esta vez sí resultó ser exitosa la misiva dirigida a la Corte, recibándose la respuesta de Grimaldi el 30 de julio de 1771¹³⁰. En ella consta de la satisfacción del Rey por el informe de Bruna, cosa que le lleva a indicarle que en el momento en que quede libre alguna casa del Alcázar, que se destine para facilitar el estudio de los artistas. Otro factor que llevó al reconocimiento de los artistas sevillanos resultaron ser las obras remitidas como prueba de sus destrezas, las cuales fueron distinguidas como “dignas de fomento”, detalle que destacó la importancia de amparar la Escuela de forma regularizada:

“En vista de las instancias que han dirigido los profesores de las de las Tres Artes Nobles de esta ciudad, conformándose el Rey con los favorables informes de V. S., ha resuelto que cuando vaque alguna casa de las pertenecientes a esos Reales Alcázares, proporcionada para que esos profesores y aficionados se congreguen a estudiar, la destine V. E. a tan noble fin, en nombre de S. M., dando aviso a su tiempo de haberlo ejecutado así.

La Academia de San Fernando de Madrid, matriz de todas las de las Artes en el Reino, reconoció de orden del Rey las obras de esos jóvenes remitidas por V. S. con fecha 27 de mayo de 1770, como muestras y primicias de la aplicación y genio que descubrían; y juzgó dignas de fomentos tan plausibles principios”.

¹²⁸ Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, fol. 12.

¹²⁹ *Ídem.*

¹³⁰ Muro Orejón, Antonio; *Óp. Cit.*, p. XVI-XVII, localizándolo en Archivo de los Reales Alcázares, Legajo 1º Escuela de Bellas Artes.

Es en este momento cuando la Escuela consigue alcanzar la oficialidad y el reconocimiento de la Academia de San Fernando, así como una protección de 2000 reales de vellón anuales¹³¹. Grimaldi deja clara la voluntad del Rey de apoyarlos, aprovechando el momento para hacer gala de su espíritu ilustrado que tanto estaba contribuyendo al desarrollo cultural a partir de la fundación de establecimientos de esta naturaleza. El modelo propuesto a seguir es el de la Academia de San Carlos de Valencia¹³², de la que Grimaldi remite un ejemplar de sus Estatutos, los cuales considera de fácil adaptación para la creación de una nueva institución académica. Además, el ofrecimiento de Bruna de ocupar el puesto de protector es aceptado, consignándosele la labor de dirigir las juntas y los métodos utilizados, así como de dar cuentas de los progresos de la misma:

“Para animar a esos profesores y alumnos a la perseverancia y adelantamiento puede V. S. asegurarles que en el ánimo del Rey N.S. hallará siempre sus tareas aquella acogida y benigno Patrocinio que están publicando tantos establecimientos útiles fundados en el glorioso reinado de S. M.

La Academia de San Carlos de Valencia tiene estatutos tan adaptables a cualquiera Cuerpo de la misma especie, que se puede fundar en otra parte del Reino; y están en ellos mismos tan claro los medios con que aquella ha llegado a formarse y a ser un cuerpo subsistente, que ha parecido oportuno remitir a V. S. un ejemplar de dichos estatutos, a fin de que con su notorio celo y el particular esmero que ha acreditado en el asunto de que se trata procure tomando la parte adaptable y siguiendo el espíritu de aquéllos arreglar y disponer las horas y método de estudio de esos principiantes para proporcionar el logro de las esperanzas que pueden tenerse de sus progresos.

V. S. mismo se ha ofrecido a tomarse este cuidado, cuya incumbencia no puede quedar mejor confiada que a V. S., y habiendo sido muy grata al Rey su oferta, me manda encomendarle tome a su cargo establecer y dirigir el método de las Juntas y estudios de esos profesores y aficionados a las Artes, velar en que se observe la regularidad

¹³¹ Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Libro de Actas 1, 2 de noviembre de 1812, pág. 36.

¹³² La creación de la Academia de San Carlos de Valencia sería aceptada con agrado por el Rey en el año 1765, pero no fue hasta el 14 de febrero de 1768 cuando se aceptó la reglamentación propuesta, recibiendo la confirmación también por oficio del marqués de Grimaldi. Consultado en: León Tello, Francisco José; *La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de San Carlos de Valencia*, Valencia, 1979, p. 29. Para consultar el reglamento de aquella Academia: Monfort, Benito; *Estatutos De La Real Academia De S. Carlos*, Valencia, 1828.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

conveniente y dar cuenta de los progresos que hagan, en la misma forma que V. S. propuso en 27 de mayo de 1770.

Particípole todo a V. S. de orden de S.M. para su inteligencia y cumplimiento, y ruego a Dios que a V.S. muchos años. San Ildefonso, 30 julio de 1771. El Marqués de Grimaldi”.

La respuesta de Bruna se efectuaría a fecha de 11 de agosto¹³³, en donde con gran entusiasmo acepta la obligación de encontrarles un local en que destinar a los estudiantes. En el oficio agradece el gesto del reconocimiento de las obras remitidas, además de incluir la efusiva reacción de los propios estudiantes, ilusionados frente a la oportunidad que acababan de brindarles:

“Ayer les lei la orn. de V.E. y quedaron llenos de satisfaccion y de ferbor para desempeñar la honra que han merecido à S.M. con el conocimiento de la benigna proteccion que concede à estos utiles establecimientos y formando igualmente en el favor y sombra de V. E. las mas lisongeras esperanzas”.

Bruna se compromete a la tarea de proteger la institución, así como de establecer sus cimientos siguiendo el modelo empleado en la Academia de San Carlos de Valencia, cuyas reglas define como “muy racionales y prudentes”, las cuales adaptará a las necesidades y serán remitidas cuando estén listas. Además, se encargará de velar por el buen desarrollo de las clases, así como de sus métodos de enseñanza:

“A presencia del exemplar que V. E. me ha dirigido de los Estatutos de la Academia de Sⁿ Carlos de Valencia cuyas reglas son mui racionales y prudentes, se formarán los de la de aquí adoptandola à las circunstancias del Pais, de que à su tiempo dare aviso á V.E.: y yo por mi parte contribuiré con el mayor zelo y cuidado à que tengan la debida aplicacion, estableciendo el methodo de las pintas y estudios, y velando para que se obserbe la regularidad conbeniente, dando noticia à V.E. de sus progresos como propuse en 27 de Mayo de 1770”.

¹³³ Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, fol. 13.

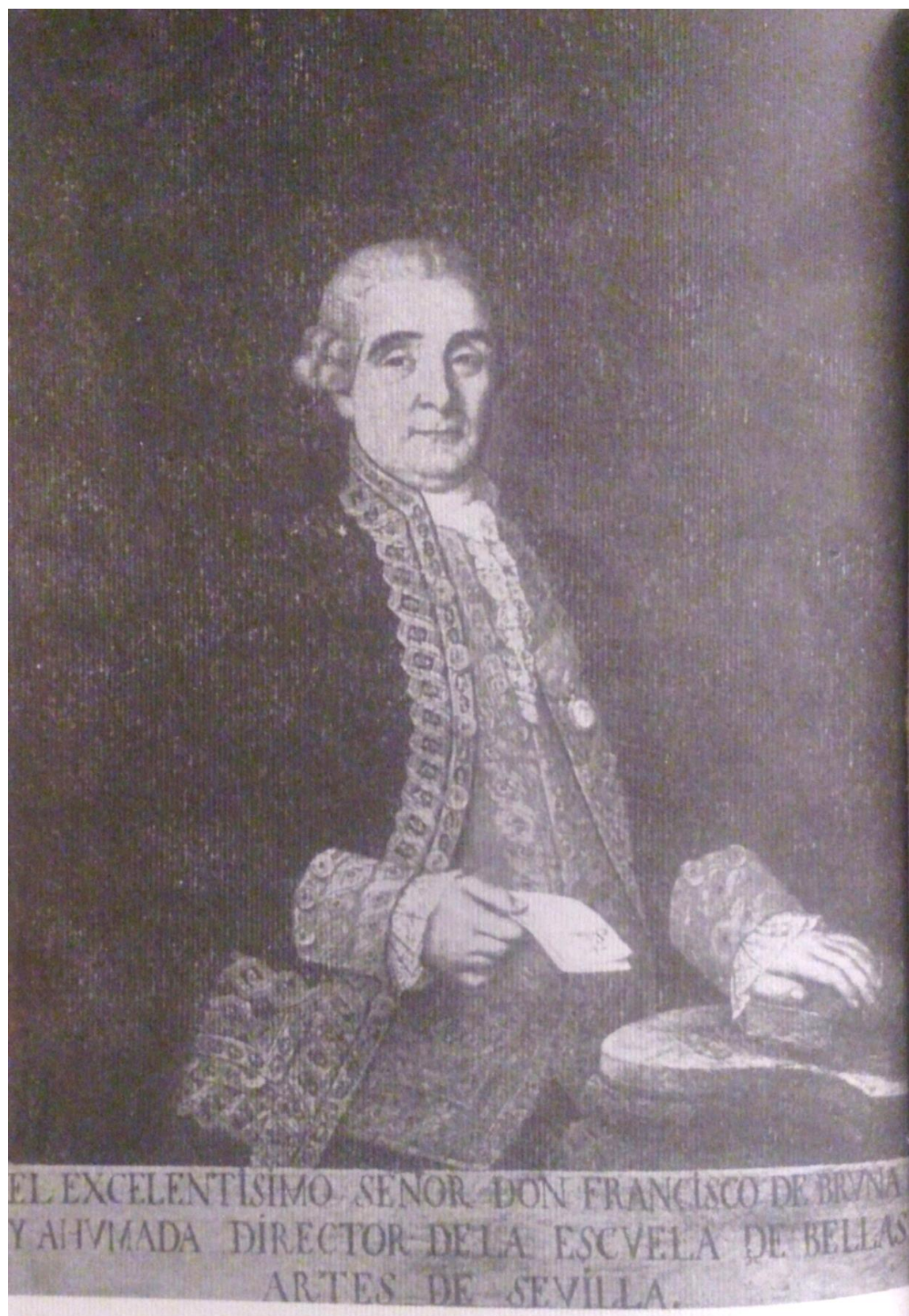


Ilustración 7. Retrato de Don Francisco de Bruna y Ahumada, Juan de Dios Fernández, 1771-1801, Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla.

2.4 LOS REALES ALCÁZARES COMO SEDE DE LA ESCUELA: 1771-1775.

Según Matute, una vez establecido Bruna como protector, la Escuela estuvo en un salón del Alcázar. Es muy posible que se refiriese al que utilizaba la Academia de Buenas Letras para sus juntas ya que en los oficios con Grimaldi señaló que el único salón libre que quedaba acababa de dejársele a esta institución: *“havia quedado un Salon que ultimamente se dió á la Academia de buenas Letras con Orn. de S. M.”*¹³⁴. Este local se destinaba solamente a las juntas de la Academia, por lo que el intento de instalar la Escuela allí debió ser infructuoso. La solución fue la de destinarlo solamente para el uso de ceremonias de juntas y de otro tipo de eventos importantes tales como entregas de premios o recepciones. De esta forma pudieron compaginar su uso ambas instituciones, resultando ser un anexo para las ceremonias que requerían de una mayor solemnidad.

Como se dice en el apartado anterior, se llegó a ofrecerse una casa de las del conjunto de los Alcázares pero que finalmente se alquiló a otros individuos debido al retraso de casi un año de la respuesta por Grimaldi. Tras la aceptación del amparo real, se ordenó el destinar cuando fuese posible alguna de las casas del Alcázar, algo que se efectuó con un local de la calle San Gregorio, *“propia de los mismos Alcázares, y allí se le dio nueva forma y orden, siendo su director el acreditado D. Juan de Espinal, recibiendo gratuitamente a cuantos querían dedicarse a las artes del diseño”*¹³⁵.

Según la crónica existente en las Actas de 1812, se señala también la ubicación en el mismo lugar, aunque falta el apunte del número exacto: *“y dcho Sr. Bruna los impuso sobre la casa contigua al Rl. Alcázar en la Pila Seca N^o = ”*¹³⁶. Para obtener la ubicación exacta de la calle hay que remitirse a la descripción recogida en la crónica de las calles sevillanas realizada por Felix González de León en 1839: *“Pila Seca: Hay una pila ó fuente pública en esta calle que efectivamente no corre y por eso la llaman seca, está en el*

¹³⁴ Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, fol. 8, oficio fechado en 27-V-1770.

¹³⁵ Matute y Gaviria, Justino; *Óp. Cit.*; p. 263.

¹³⁶ Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Libro de Actas 1, oficio de 2-XI-1812, p. 36.

cuartel B y en la parroquia del Sagrario. Pasa por el costado ó espalda del Alcázar, desde la plaza de la Contratación á la Calle del Principe”¹³⁷.

Según Santiago Montoto, en 1845 se le cambió el nombre de Plaza de la Pila Seca por el de Plaza de la Contratación¹³⁸, como aparecerá en el plano de Sartorius de 1848, por extensión de la cercana plaza. En 1868 se acordó denominarla Miranda, ampliándose su rotulación en 1883 a Deán Miranda, en memoria del deán de la Catedral Fabián de Miranda y Sierra¹³⁹. Sobre el número concreto del local, Romero Murube ubica la casa en el entorno del Alcázar, concretamente en el número 54¹⁴⁰, aunque la fecha de ocupación que da es errónea¹⁴¹.

Bruna, comprometido con el encargo de ir notificando a Grimaldi de la evolución de la institución, le cuenta acerca del lugar destinado para la Escuela en diciembre de 1772: *“En su obedecimi.^{to} aviendo bacado la casa n^o 54. de estos R^s. Alcaz.^s cuio arrendamiento era de mil rr.^s al año que hallé proporcionada la destiné á la referida Academia de las bellas Artes en 18 de Noviembre del año proximo pasado de 71”¹⁴².*

Durante la revisión del archivo del Alcázar he encontrado un documento fechado en 1813 y que se redactó como producto de una ruinoso situación económica, enumerándose en él las distintas dotaciones presupuestarias de la escuela. Dentro de la información que ofrece se asienta con seguridad el número 54 para el local, así como los motivos que la llevaron a trasladarse de allí, debido a que mientras la Escuela estaba establecida en la calle Sierpes, pusieron en alquiler el local del Alcázar: *“... perciviendose además tres mil r^s. de vⁿ. procedentes del arrendamiento de la casa N^o54 de los Alcazares, que también le estava señalada para la enseñanza publica, y de jo de ocuparla por ser de Corta estencion, y no estar en sitio oportuno y cómodo al fin aque estava destinada”¹⁴³.*

¹³⁷ González de León, Félix; *Noticia historica del origen de los nombres de las calles de esta... ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1839, pp. 397-398.

¹³⁸ *ABC de Sevilla*, 28 de enero de 1978.

¹³⁹ AAVV.; *Diccionario Histórico de las calles de Sevilla*, Sevilla, 1993, Vol.1, p.272.

¹⁴⁰ Romero Murube, Joaquín; *Óp. Cit.*, p.46.

¹⁴¹ Romero Murube fecha en 1776 la ocupación de la casa de la Pila Seca, extendiéndose hasta 1798, año en que pasa a la calle Sierpes. Este razonamiento es erróneo, puesto que el resto de fuentes fechan la Escuela en la calle Sierpes en 1775, así como aparece en el Libro de Matriculas, ver Anexo.

¹⁴² Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo XI, fol. 58; copia del mismo documento en Tomo VIII, fol.14.

¹⁴³ Archivo del Alcázar de Sevilla, caja 152, expediente 4.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

Gracias al inventario de posesiones del Alcázar realizado por Luis de Urtusaustegui en 1756 he podido incluir una descripción exacta de la ubicación del local en el que se instaló la Escuela: “... aviendo llegado á la del Numero cinquenta y quatro de efte orden , la qual es Cafa principal; y hace fachada con la Plazoleta de la Pila Seca, lindando por un lado con las paredes del Jardin del Principe, y por el otro con la Cafa Numero cinquenta y cinco de efte orden, y por las espaldas con la Huerta de la Alcoba de dichos Alcazares, cuya Cafa á el prefente , vive la Señora Doña Maria Antonia Montero de Espinofa, Viuda del Señor Oidor D. Luis Muñoz , en precio de mil y feifientos reales á el año ... ”¹⁴⁴.

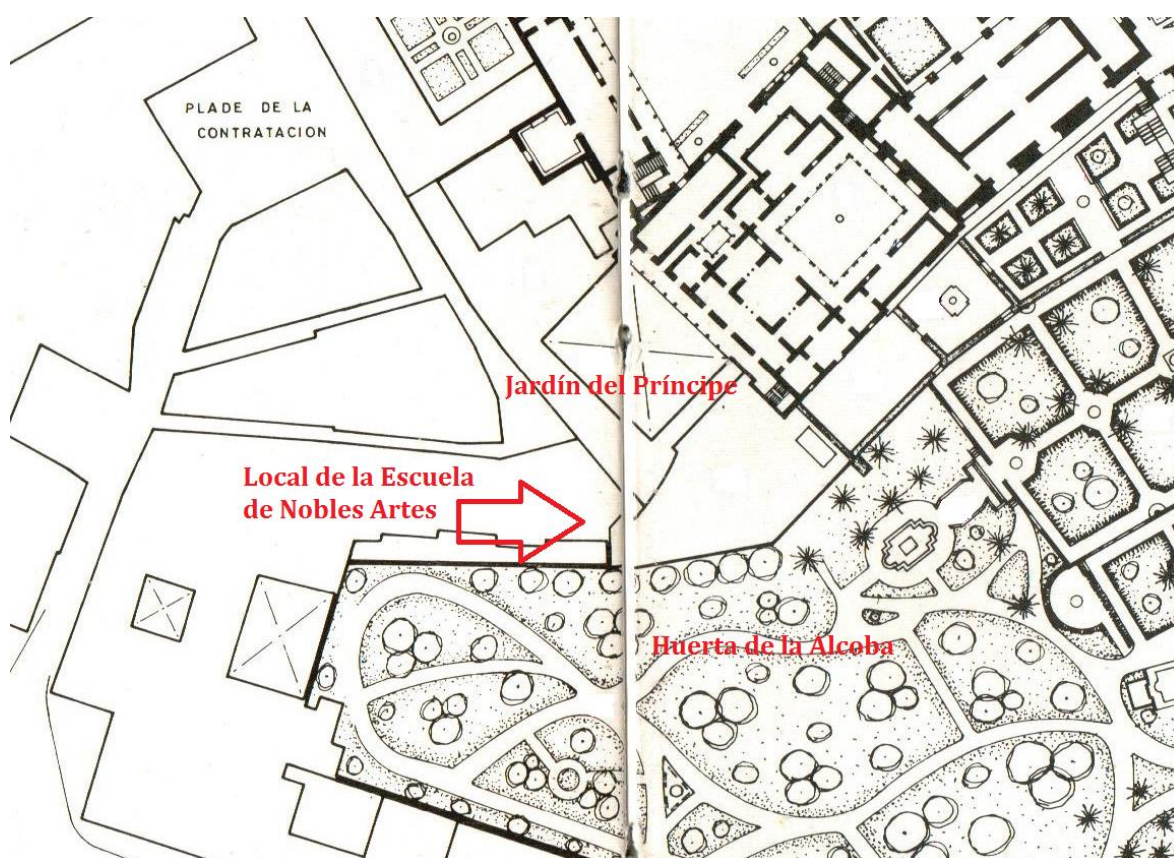


Ilustración 8. Plano de los Reales Alcázares en el S. XVI-XVII¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Urtusaustegui, Luis de; *Inventario, apeo y deslinde de las fincas y possessions de los Reales Alcazares de la ciudad de Sevilla / formado, de Real Orden, por Don Luis de Urtusaustegui... ante Don Francisco Antonio Solano, Secretariado de Su Magestad...*, Sevilla, 1756, p. 399.

¹⁴⁵ Plano de José Morales Gutiérrez, sacado de: Marín Fidalgo, Ana; *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla, 1991.

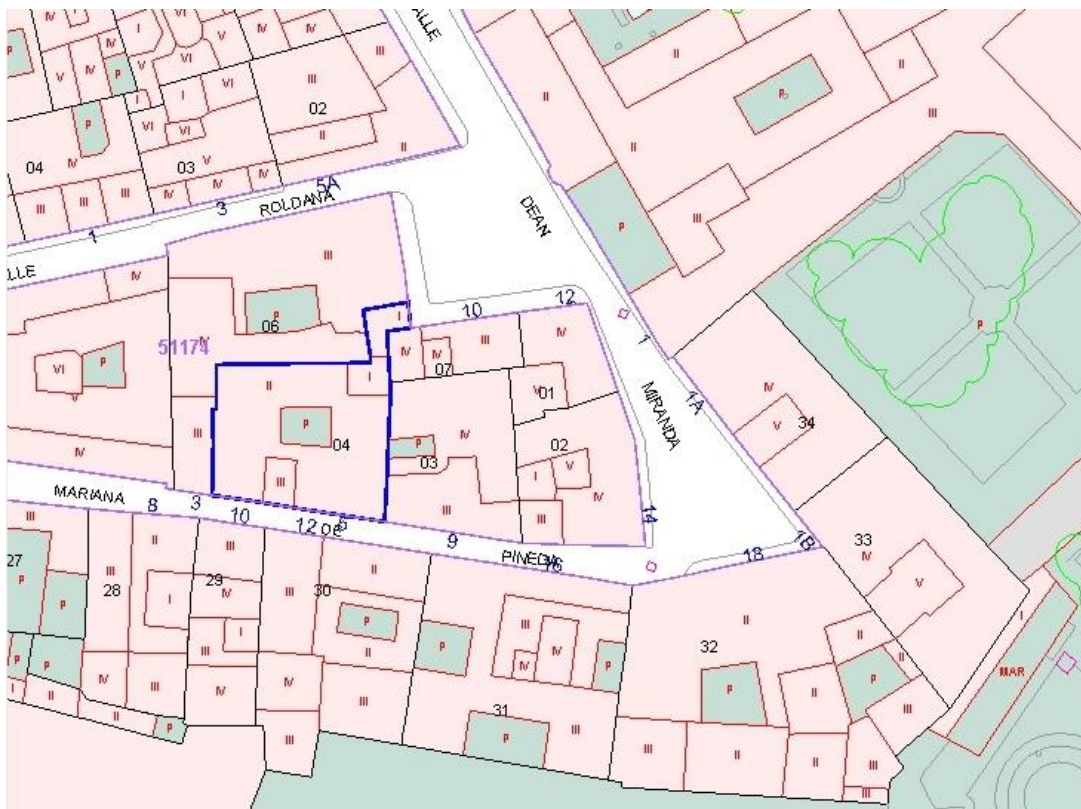


Ilustración 9. Cartografía catastral del entorno del local de la Escuela de Nobles Artes en la actualidad.



Ilustración 10. Fotografía del estado actual del local de la Escuela de Nobles Artes, calle Mariana de Pineda.

2.4.1 DESARROLLO DE LA ESCUELA EN SU PRIMER AÑO DE OFICIALIDAD, VALORACIÓN DE BRUNA Y RESPUESTA DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO DE MADRID.

Comprometido con gran entrega a la causa de velar por el desarrollo de la Escuela, envía Bruna en diciembre de 1772 un oficio dirigido a la Corte madrileña en el que efectúa un balance del desarrollo del primer curso académico, correspondiente a 1771 y 1772¹⁴⁶.

Tras hacer referencia a las disposiciones acordadas años antes, narra cómo siguiendo los designios reales consiguió emplazar el 18 de noviembre de 1771 a los estudiantes en una casa del entorno del Alcázar, tras cuya inauguración designó la convocatoria de una junta general celebrada en su casa con la finalidad de establecer las pautas que debían seguir para con la Escuela. Con la convocatoria de todos los profesores, establecieron la elección de un director y un teniente para cada una de las tres nobles artes, siendo la elección de entre los de más habilidad y juicio; así como de marcar los horarios de clases y la regularización de las asistencias. Definieron las reglas de moderación y decoro para el desarrollo de las clases, conformando un cuerpo de reglas provisionales que pudieran regir el funcionamiento de la institución hasta que se redactasen los Estatutos.

El curso empezó el 16 de enero de 1772 estructurando las clases en las categorías de “principiante de dibujo”, a la que acudieron más de 80 estudiantes; “estudios de modelos”; “estudios del natural” y “estudios de arquitectura”. Al parecer se mantuvo la afluencia de alumnos, que acudían de seis a ocho de la tarde durante los meses de invierno y primavera, siendo en verano solo las mañanas de los días festivos. El curso 1772-1773 acababa de iniciarse en el momento de redactar el oficio Bruna, el 3 de diciembre.

Para mostrar de forma más precisa a Grimaldi los avances artísticos de los estudiantes señaló que el historiador Antonio Ponz había pasado por la Escuela, por lo que podía darle su testimonio directo. Pero el movimiento realmente importante fue el de

¹⁴⁶ Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo XI, fol. 58-60; copia del mismo documento en Tomo VIII, fol.14-16.

enviarle dos cajones con obras artísticas para así demostrar el agradecimiento y la prosperidad de sus capacidades. El listado de obras y artistas es el que sigue:

Una figa pintada al olio sentada por el Natural, por D. Juan de Espinar.

Otra sentada por el natural, por Dn Franco Ximenez.

Otra sentada Yd. por Dn Vizente Alaniz.

Otra copiada por la estatua griega de mercurio pintada por el dho Espinar.

Otra pintada por el Alaniz del Apolo estatua griega.

Otra pintada por el natural por D. Miguel de Luna.

Una figura de barro copiada por la estatua griega del Mercurio por D Xpl. Ramos.

Una figa de la Diosa Ceres de aguada por Dn Francisco Ximenez, copiada por estatua Griega

Dos Figs. copiadas por otras griegas mercurio, y Apóstolº, por Dn Blas Molner.

Otras dos lo mismo por Dn Diego Codina.

Una Dibuxada por el natural por Dn Blas Molner Escultor.

Dos por el natural por Dn Diego Codina gravador.

Tres dibuxadas por el natural por Dn Juan de Uceda Pintor.

Una dibuxada Yd. por Dn . Jph Huelva Pintor.

Quatro Dibuxs. Yd. por Dn. Miguel de Luna Pintor.

Quarenta y Dos Papeles de Principiantes y una Caveza de Barro.

Quatro Papeles de Arquitectura trabajados por Dn. Lucas Zinlora Arquitecto.

Tras conseguir dejar claro las capacidades de los estudiantes hizo hincapié en que la renta concedida no resultaba suficiente, teniendo los mismos alumnos que socorrer a sus expensas los múltiples gastos. Bruna señaló la cifra de 2500 reales como la suficiente para subsanar la situación de precariedad, además de aprovechar para suplicar le proporcionasen algunos de los yesos que tenían en la Academia de San Fernando:

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

“La maior prueba del celo y aplicacion de estos aficionados es que siendo unos infelices están costeando a sus expensas aquellos precisos gastos de luzes (que son muchas) el Jornal del hombre que sirve para pintar por el natural, carbon, bancos, y otros utensilios, siendo cortos los sufragios que yo puedo darles; pero viven con la esperanza de que v.e. tan amante del adelantamiento de las Artes en España ha de inclinar el animos de el Rey á fin de que les señale de la renta de estos Alcazares dos mil y Quinientos rr.^s al año que seran bastantes para subbenir a los gastos comunes: asegurandose de este modo que sea la concurrencia maior pues en el dia se retraen algunos miserables por no poder contribuir con la quota que reparten. Tambien sup.^{co} a v.e. se sirva mangar dirigirme alguna porcion de modelos de Yeso del gran repuesto que tendran en la Academia de esa Corte...”.

Este hecho fue muy decisivo en el desarrollo de la Escuela, ya que resultó ser bastante apreciado por la Corona, aplaudiendo Grimaldi la labor de Bruna: *“no excuso manifestar á V.S. desde luego quan grato ha sido al Rey el zelo que V.S. acredita en estimular á esos Artistas, animandolos al adelantamiento, y zelando en la perseverancia buen metodo, y orden de sus Estudios”*¹⁴⁷.

Tras ello demostró su interés por la protección de la Escuela y derivó en que se destinaran 2500 reales de la renta de los Alcázares, de forma anual desde enero de 1773 para así atender a los gastos de la misma Sin embargo, no se precisaría de esa dotación hasta el primero de julio, como queda reflejado en el libro de matrículas de la Escuela¹⁴⁸:

*“En prueba de la condencendencia que deben á S. M. las insinuaciones de V.S. acia el fomento de ellos, y de la atencion que le meresen los individuos q.^e los cultivan ha venido en destinar por ahora, como propone V.S. de la renta de esos R^s Alcazares dos mil y quinientos rr.^s de vⁿ anuales principiando à correr esta asignacion desde 1^o de Enero de 1773 para sufragar à los gastos de luses, paga del modelo vivo, y otros dispendios indispensables que hasta aqui costeaban los mismos Aficionados”*¹⁴⁹.

Los cajones de las obras de los estudiantes llegaron algo después del escrito anterior, siendo recibidos con gratitud y volviéndose a hacer hincapié en la nueva dotación de 2500 reales anuales:

¹⁴⁷ Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, folio 11.

¹⁴⁸ Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Libro de Matrículas, p.4.

¹⁴⁹ Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, folio 11.

*“Mui Sor mio: quedo enterado por la mui apreciable que recibo de V.E: con fha. De 22 del que acaba aver llegado los dos caxones de las Pinturas, Diseños y Piezas de Escultura que han trabajado los Profesores y Alumnos de las artes de esta Ciudad en el curso de el presente año; y que las remitirá V. E. á la Academia de San Fern.^{do} á fin de que en ella se examinen formando juicio de el mérito de sus Autores; y que el Rey se ha dignado por al atenz^{on} que le mereze el adelantamiento de las artes destinar por aora à estos Yndibiduos de la renta de los R^s Alcaz^s. 2500 r.^s de vⁿ anuales, principiando à correr esta asignacion desde el 1^o de Enero de 1773 para sufragar à los gastos de Luzes, paga del modelo vivo, y otros dispendios indispensables que asta aqui costeaban los mismo aficionados”*¹⁵⁰.

Tras esta concesión, las obras remitidas pasaron a la Academia de San Fernando, en las que el escultor Juan Pascual de Mena, el arquitecto Ventura Rodríguez y el pintor Andrés de la Calleja, emitieron sus dictámenes sobre ellas¹⁵¹. El documento del juicio pronunciado sobre las obras remitidas es de gran importancia, ya que a través de su interpretación se consigue una visión de los métodos de enseñanza de la escuela, así como sus carencias a subsanar desde el punto de vista del academicismo madrileño.

Se alaba la virtud de los jóvenes y de los profesores, pero para tratar de facilitar sus carreras artísticas marcan un problema capital, la necesidad de copiar buenos originales. Señalan que, en los alumnos más aventajados, se percibe el amor y el buen gusto, pero que al tener esa carencia, los trabajos derivan en fallos de contornos y proporciones. En el caso de los menos adelantados, el utilizar estampas repetidamente copiadas no hace sino estropear su formación desde los inicios. Emiten un juicio importante en lo relativo a la pintura de figuras, destacando la importancia de copiar a los famosos autores de Sevilla, ya que el buen gusto de las escuelas pasada lo declaran como difunto.

Sobre las esculturas hablan de un par de ejemplos concretos de los remitidos, en los que da un consejo crucial, cuando no existan modelos buenos y tengan que recurrir al natural, que no se decanten por rostros *ordinarios de mal carácter*. Este comentario es de gran calado en lo relativo a la formación, ya que desde la Academia de Murillo hablaban de una escuela naturalista como el ideal para la enseñanza. Ese sistema se desarrolló a lo largo del siglo XVIII, siendo la enseñanza desde modelos naturales algo casi imprescindible en la escuela. Con el comentario de la Academia de San Fernando

¹⁵⁰ Biblioteca Capitulr Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, folio 5.

¹⁵¹ *Ibid.*, folio 6-7.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

(posiblemente de Pascual de Mena, ya que de los firmantes es el que ocupaba el rol de escultor), se advierte que tal aprendizaje desde el natural habría que tomarlo con cautela debido a los defectos propios de la naturaleza misma. Esto no es más que la evidencia del desarrollo del clasicismo a la Academia de San Fernando, que repudia la copia del natural ya que se aleja de los cánones ideales de belleza clásica.

La más deficiente vendría a ser la disciplina de la Arquitectura, cuyos dibujos quedan muy lejos de los preceptos a los que deberían atenerse. La única solución para ellos es el estudio estricto de las doctrinas de los antiguos como Vitruvio (la traducción de Daniele Matteo Alvise Barbaro) y de los modernos, como Vignola, Palladio, Serlio o Alberti.

2.5 REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES. ESTABILIDAD Y CARÁCTER OFICIAL: 1775- 1812.

2.5.1 TRASLADO AL LOCAL DE LA CALLE SIERPES.

Tradicionalmente se ha seguido la crónica de Matute en la que escribe que en el año 1772 se trasladó la escuela a una casa que respondía mejor a sus necesidades, ubicada en la calle Sierpes y propiedad del Convento de las Vírgenes (frente al Colegio de San Acacio), pudiéndose en ese nuevo local distribuir las clases según las distintas ramas de la enseñanza¹⁵². Sin embargo, tras hallarse documentación relativa a un litigio de 1809 entre la abadesa del convento con la contaduría de los alcázares, se consigue esclarecer la fecha del contrato de arrendamiento, así como otros importantes datos relacionados con el local.

El deterioro del inmueble en el que estaba establecida la Academia, exactamente el n.º. 53 de la calle Sierpes, requería de un costoso mantenimiento que abarcaba más de un tercio de la cuota del alquiler y que impedía cualquier intervención de restauración en el edificio, por lo que optan por el aumento de la cuantía del arrendamiento. Para la estipulación de lo adecuado requieren de la certificación de unos peritos que hacen el reconocimiento y redactan un oficio al contador del Alcázar, Josef María Serrano:

“... al sitio de la Calle Sierpe con Agua de pie, Jardin y las mejores oficinas correspondientes à su mucha extensión y buena Fabrica, la qual hace más de 24 ‘‘ años que se halla destinada para Academia de pinturas, ganando en renta ànnuàl 3999 r.^v. y 12 ‘‘ mrs, ... en las actuales circunstancias, tiene de costo su conservación màs de un tercio de lo q^e. la finca produce ... de arreglar el pago de sus rentas por tasación de puntos, de diez en diez años...”¹⁵³.

Serrano contesta al oficio el 7 de noviembre de 1809 en un escrito en el que señala las distintas cuantías de arrendamiento a lo largo de los años de ocupación. En este escrito se añade un estudio del edificio fechado en 12 de marzo de 1810, esta vez encomendado

¹⁵² Matute y Gaviria, Justino; *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...que contienen las más principales memorias desde el año de 1701... hasta el de 1800...*; Sevilla; 1997; pp. 263.

¹⁵³ Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, Papeles Varios, Tomo XV, 5, folios 90-91.

por el contador a maestros alarifes seleccionados por él. Lo firmaron Manuel Zintora¹⁵⁴ y Julián de la Vega¹⁵⁵, que se encargaron del reconocimiento y posterior cálculo de la cuantía que consideraron correcta para un edificio de esas características:

“... consta que en primero de junio de 1776, se tomó en arrendam.¹⁰. al conbento de Monjas de las Santas Virg. Justa y Rufina de esta misma ciudad... en precio cada año de tres mil y quinientos vⁿ. que estuvo ganando htã. fin de Junio de 1789, y para desde primero de Julio siguiente, se subió dhõ. aum¹⁰. htã. la Cantidad de quatro mil vⁿ. ~ anuales...”¹⁵⁶.

“... pasamos Man. Zintora y Julian de la Vega Mtrõs. De alarife de N de esta Ciudad, a practicar el aprecio mandado hacer en venta y renta de la Casa Academia, en la Calle de la Sierpe N°53... gozando su superficie de mil y seis varas cuadradas... deberá ganar dha finca anualmente la cantidad de cinco mil y quarenta y siete vⁿ”¹⁵⁷.

Gracias a estos oficios se puede señalar con seguridad el día 1 de junio de 1776 como el día en que se toma en arrendamiento el local de la calle Sierpes, teniendo noticias de que como mínimo, la Academia llevase establecida allí desde el comienzo de ese curso, señalado en el libro de matrículas el 6 de noviembre de 1775¹⁵⁸. También se consigue saber que el local tenía agua corriente, jardín y espaciosas oficinas, así como de la cuantía del anual del alquiler. A falta de conocer si finalmente se llega a materializar la subida del alquiler por parte de la congregación religiosa, todo apunta a que así fue debido a que en menos de un año después de la declaración de los alarifes en marzo de 1810, la junta de la Academia empieza a movilizarse en la búsqueda de un nuevo local. Según la descripción anterior, seguramente el local de Sierpes resultaba efectivo para el desarrollo de las clases, pero todo apunta a que la subida del alquiler sería el factor determinante para que terminase abandonándose esa sede.

¹⁵⁴ Se conoce que Manuel Zintora fue maestro mayor del Alcázar y que recibió los honores de aparejador de las obras de palacio en 11 de octubre de 1809, en: *Exposicion que hacen a las Cortes Generales y Extraordinarias de la Nacion Española, los individuos que compusieron la Junta Central Suprema Gubernativa de la misma, de su conducta en el tiempo de su administración*, Cádiz, 1811, p.218.

¹⁵⁵ Julián José de la Vega Díaz fue uno de los denominados “maestros de obras antiguos”, un reducido grupo que durante unos años del siglo XIX acapararon los mejores puestos institucionales destinados a los maestros de obras, véase: Suárez Garmendia, José Manuel; *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, 1986, p. 72 y Fernández Gómez, Marcos; “Un ejemplo de conservación de la arquitectura civil sevillana: la sede del banco Sabadell en la Calle Tetuán (1802-1955)”, *Atrio*, N° 7, 1995, págs. 95-99.

¹⁵⁶ Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, Papeles Varios, Tomo XV, 5, folio 92.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, folio 93.

¹⁵⁸ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Matriculas 1, pág. 1.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

Consiguieron la cesión del convento del Santo Ángel en 1811, llegando incluso a encargarse el inventario de los bienes, herrajes y maderas que contenía, pero finalmente debido a la ocupación del cuarto batallón cívico quedó apartada la Academia de asentarse allí. Al año siguiente la situación económica llegó al rango de crítica, primero por el fallecimiento de Bruna y por la posterior irrupción francesa en el Alcázar, cosa que dificultó el caudal económico de la institución, por lo que recurrió a pedir auxilio al soberano congreso de las Cortes de Cádiz. Tras ello, finalmente consiguen como alivio el evitar el pago del alquiler al serles cedido el edificio del Colegio de San Acacio en 1813, casualmente justo enfrente del citado local de la calle Sierpes.

2.5.2 REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES: OFICIALIDAD Y AUMENTO DE PRESUPUESTO.

Tras la inauguración del curso el 6 de noviembre de 1775, la Escuela consiguió bastante reconocimiento y prestigio en la ciudad, aumentando considerablemente la demanda de formación en ella, aunque debido a no poder dar abasto con la renta que tenían, D. Francisco de Bruna le transmitió a Grimaldi la noticia del éxito de las clases, así como de las necesidades económicas de la misma para afrontar su mantenimiento. Gracias a esto, el 15 de agosto de 1775 se expidió una Real Cédula firmada en San Ildefonso por el Marqués de Grimaldi, y desde la que se aumentaba la designación anual 25.000 reales de vellón, procedentes de los presupuestos de los Alcázares¹⁵⁹. La distribución del presupuesto del curso 1775 / 1776 se estructuró de la siguiente manera¹⁶⁰:

<i>21 Octubre 1775</i>	<i>2150 rr</i>
<i>24 Octubre 1775</i>	<i>645 rr</i>
<i>3 Noviembre 1775</i>	<i>10.000 rr</i>
<i>4 Noviembre 1775</i>	<i>500 rr</i>
<i>29 Noviembre 1775</i>	<i>10.100 rr</i>
<i>2 Diciembre 1775</i>	<i>10.000 rr</i>
<i>15 Diciembre 1775</i>	<i>20.119 rr. y 32 mrs.</i>
<i>15 Enero 1776</i>	<i>10.370 rr</i>
<i>3 Febrero 1776</i>	<i>500 rr</i>
<i>17 Agosto 1776</i>	<i>20.474 rr</i>

Con esto quedó más que patente la protección real de la Escuela de las Tres Nobles Artes, a la que además de la protección económica, también ayudó con la concesión de que “se sacasen en yeso los famosos modelos de las principales estatuas griegas y romanas

¹⁵⁹ Se conserva la Real Cédula en el Archivo de Alcázar, Legajo II sobre la Real Escuela de las Tres Nobles Artes. También una copia en el tomo 87 de Varios de la Biblioteca Colombina, Archivo de la Catedral de Sevilla, Fondo Gestoso. Además, en el Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Libro de Matriculas, p.4.; puede leerse “y después por los añ^s de 1775 = le augmentò veinte, y cinco mil, que con todo asciende à veinte, y siete mil, y quinientos V^s anuales”; incluido en el Anexo.

¹⁶⁰ Archivo del Alcázar, caja 151, expediente 1, extensa documentación sobre gastos.

que había regalado a S. M., D. Rafael Mengs, mandando librar cien doblones para su transporte y el viaje de persona inteligente que viniera a colocarlos”¹⁶¹.

En este nuevo local de la Escuela se impartirían las clases, dejando las juntas generales y los repartos de premios para los salones del Alcázar, consiguiendo así una mayor solemnidad en los actos¹⁶².

Con la protección de Carlos III, la Escuela comienza una época de estabilidad en la que adquiere carácter oficial y una prestigiosa repercusión pública. Sería el 26 de octubre de 1775 cuando se celebró la primera junta de directores, formada por:

- Pedro del Pozo, director general.
- Juan de Espinal, director de pintura.
- Blas Molner, director de escultura.
- Pedro Miguel Guerrero, director de arquitectura.
- Francisco Miguel Ximénez, teniente de pintura y secretario.
- Cristóbal Ramos, teniente de escultura.
- Lucas Cintora, teniente de arquitectura.

Quedó así establecida la organización del profesorado de la Escuela, distribuyéndose como se ha citado anteriormente en una figura protectora de la corporación, cuyo cargo está más cercano a la política que a las bellas artes; un director general y un secretario, tres directores y tres tenientes auxiliares que corresponden cada uno a su respectiva sección de las bellas artes (pintura, escultura y arquitectura), junto a los ayudantes de clase que se precisasen.

Una primera nómina de artistas cuyas carreras no alcanzaron gran repercusión en la historia del arte sevillano, pero que sin embargo consiguieron conformar una sólida base en cuanto a formación artística se refiere. Quizás el frío academicismo desarrollado sea el factor que hizo que ninguno despuntase en demasía dentro del conjunto, quedando en un discreto apartado dentro de la crónica de la Escuela. La nostalgia murillesca se mantiene omnipresente en los estilos empleados por los docentes, aunque las obras no brillan ni consiguen alcanzar la viveza de antaño. En el plano estético es un momento un tanto

¹⁶¹ Matute y Gaviria, Justino; *Óp. Cit.*, pp. 264.

¹⁶² Romero Murube, *Óp. Cit.*, p.47.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

confuso debido a la confluencia de estilos, de herencia de la escuela sevillana junto a los dictámenes académicos que llegaban desde Madrid de la mano de los dictados de Mengs.

El cargo de Director General es muy posible que recayera en Pedro del Pozo debido a su antigua amistad con Bruna en la localidad de Lucena, en donde comenzó sus estudios artísticos en la escuela que allí fundase Bernabé Ximenez de Illescas¹⁶³. Era considerado un pintor especializado en máquinas teatrales¹⁶⁴. Ceán Bermúdez dejó claro que el puesto no fue dado precisamente por sus habilidades artísticas, “*ni su inteligencia en el diseño, ni sus obras correspondían á este encargo*”¹⁶⁵. El artista más destacado de esta primera nómina fue Juan de Espinal, el discípulo directo de la escuela de Domingo Martínez y que se encargó de la dirección de la sección de pintura gracias no solo a su talento personal, sino también a que fue el más formado. Volviendo al testimonio directo de Ceán, relata su gran talento el cual sin embargo era difícil de conocer debido a su apatía. En sus crónicas siempre ha maltratado a Domingo Martínez, llegando incluso a tacharlo de ser el culpable de que Espinal no llegase a ser el mejor pintor de Sevilla después de Murillo:

*“Quando algunos aficionados á las bellas artes establecimos á nuestras expensas una escuela de diseño en aquella ciudad, elegimos por primer director á Espinal, pues aunque no fuese muy correcto en el dibuxo, después de ser el mejor que habia allí, era el pintor de mas genio, de mas instrucción artística y el mas determinado en la práctica. Y habiendo el Sr. D. Carlos III protegido este establecimiento, siguió con sueldo por S. M. dirigiendo sus estudios. Le soy deudor de la enseñanza de los principios de la pintura en mi afición ejercitada, y de sus luces y conocimientos en el arte, por lo que pocos conocieron como yo su mérito é instrucción, que no manifestaba al pronto. Su floxedad natural y los malos principios que tuvo en la escuela de su maestro, impidieron que fuese el mejor pintor que había tenido Sevilla después de Murillo”*¹⁶⁶.

El peso del barroco y de la figura de Murillo era inevitable, aunque con las notables diferencias de no alcanzar sus cotas de genialidad y la lenta apertura a las corrientes que llegaban a Sevilla. Si bien, Espinal había trabajado la corriente local murillesca durante

¹⁶³ Sotos Serrano, Carmen; *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, Madrid, 1982, p.68.

¹⁶⁴ Muro, Antonio; *Óp. Cit.*, p.25. Ahí señala que el dato lo recoge del Libro de matrículas de la Real Escuela.

¹⁶⁵ Ceán Bermúdez, Juan Agustín; *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*, Tomo IV, Madrid, 1800, pp. 116.

¹⁶⁶ *Ibíd.*, tomo II, pp. 32-33.

mucho tiempo, sí que fue responsable de ir introduciendo el estilo rococó europeo en sus pinturas. Por el contrario, el teniente de pintura y secretario, Francisco Miguel Ximénez no manifestó la viveza de Espinal, siendo considerado como una figura discreta de la pintura, quedando encargado de la corrección de los jóvenes alumnos de la Escuela:

*“La decadencia á que llegó la pintura en Sevilla fué la causa de que D. Francisco no hiciese mayores progresos, pues ocupado en pintar cosas de poco momento, no pudo desenvolver sus conocimientos. Quando algunos aficionados establecimos en aquella ciudad la escuela actual de diseño, que sostiene el Rey, le llamamos para corregir á los jóvenes, a lo que se prestó coa el mayor zelo y aplicación , y quando S. M. se dignó dotarla , se le nombró secretario y teniente director”*¹⁶⁷.

Al fallecer el director general Pedro del Pozo, tomó el citado pintor Francisco Miguel Ximénez en 1785 su cargo, en cuyo momento era director de pintura. Su sucesor tras fallecer fue el escultor Blas Molner que desempeñó el cargo hasta 1812. Al trazar una línea de la sucesión de los profesores que ocuparon el cargo de director general, puede verse en esta primera etapa de la Escuela de Nobles Artes la herencia académica barroca que acarreaba desde la de San Fernando, en la que, hasta los primeros estatutos impresos de 1757, el cargo de director general solo podía ser ocupado por pintores o escultores. La arquitectura quedaba excluida del concepto liberal de diseño hasta la llegada de las nuevas mentalidades¹⁶⁸.

Las dos figuras representantes del ámbito escultórico dentro de la Escuela sí que consiguieron un gran prestigio reflejado en el número de encargos que realizaron. Muchos de ellos fueron ayudados por los pintores de la escuela en la realización de las policromías. De hecho, sus producciones son la conjunción de sus habilidades y de las tendencias desarrolladas en la Escuela. Blas Molner, director de escultura y posteriormente director general, fue un gran impulsor desde el principio de la escuela ya que como anteriormente se dijo, estableció un local como lugar de enseñanza a sus expensas, movido por el afán de recuperar el espíritu de la antigua academia sevillana. Su origen valenciano le permitió quizás un contacto con la Academia de San Carlos, en las que, al conocer su sistema formativo, no dudó en que sería una opción muy válida el recrearlos en Sevilla.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, tomo VI, pp. 6-7.

¹⁶⁸ Berchez, Joaquín; *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, 1987, p.113, nota4.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

Quizás sea en la producción de los escultores de la escuela en la que confluyan un mayor número de corrientes artísticas. De hecho, Blas Molner en el momento de ocupar su cargo de director de escultura, ya llevaba bastante tiempo en activo. Aún arrastraba la expresión barroca a la que incorpora las novedades académicas que debía utilizar en las clases. De esta forma puede decirse que su figura vino a ser un punto de inflexión entre el Barroco y el Neoclásico, combinándose así el sentido tradicional con la corrección neoclásica¹⁶⁹. Alcanzando su madurez profesional como Director General y de Escultura, dijo Guichot que se inició "*una nueva era en la enseñanza, desviándola de los extravíos y dirigiéndola hacia el buen gusto*"¹⁷⁰. Y si Blas Molner destacó en la talla, fue el teniente de escultura Cristóbal Ramos el que trabajó con gran prestigio el modelado en barro y las telas encoladas. En su producción combinó la expresión barroca con el rococó, así como las tendencias neoclásicas académicas, conformando una formación muy completa.

En la disciplina arquitectónica, las dos figuras principales resultaron ser de gran importancia tanto para las enseñanzas de la Escuela como para la ciudad de Sevilla. Sobre el primer Director de Arquitectura, Pedro Miguel Guerrero, se conoce su presencia desde el principio de la creación de la Escuela. Como ya se dijo anteriormente, el artista jerezano incorporó su pequeña academia a la del platero Eugenio Sánchez Reciente ubicada en la Alcaicería de la Seda. En ella incorporó las enseñanzas de arquitectura, así como las complementarias de geometría, aritmética y álgebra. A su fallecimiento en 1781 ocupó su puesto el teniente Lucas Cintora, figura polémica que consiguió progresivamente alcanzar altas cotas de éxito con sus intervenciones en Sevilla. Sus intervenciones causaron gran controversia¹⁷¹ frente a cuyas críticas respondió con unos folletos justificativos¹⁷² en los que demostró su gran capacidad teórica que resultaría muy beneficiosa en el ámbito formativo de su puesto. Ocupó importantes puestos de mando en la Sevilla del momento, tales como maestro mayor de la Real Audiencia, de los Reales Alcázares, de los Reales

¹⁶⁹ González Gómez, Juan Miguel; "Imágenes de las cofradías sevillanas desde el Academicismo al Expresionismo realista", en *Las cofradías de Sevilla en el tiempo de las crisis*, Sevilla, 1991, p.113.

¹⁷⁰ Guichot y Sierra, Alejandro; *El Cicerone de Sevilla: Monumentos y Artes Bellas*, Sevilla, 1925, p. 412.

¹⁷¹ Sobre la vida de Lucas Cintora, la principal fuente es: Llaguno y Amirola, Eugenio; *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid, 1829.

¹⁷² Se conservan dos publicaciones, la primera es *Carta apologética por la nobleza del arte de arquitectura o reflexiones sobre la reparación hecha en el templo del Sagrario*. Sevilla, 1777; y la segunda *Justa repulsa de ignorantes, y de emulos malignos: carta apologetico-crítica en que se vindica la obra que se esta haciendo en la Lonja de Sevilla...*, Sevilla, 1786.

Pósitos, de la Santa Inquisición, además de académico de mérito de la Real Academia de San Carlos de Valencia¹⁷³.

Se acordó el inicio del curso para el 6 de noviembre de 1775 y la estructuración del mismo, en aspectos tales como la duración de dos horas diarias de clase, matriculas, dirección y seguridad en la Escuela¹⁷⁴. De vital importancia eran las reuniones periódicas de la dirección, convocando desde juntas generales u ordinarias de carácter privado, hasta las públicas de celebración de eventos tales como las entregas de menciones honoríficas o premios. Para asuntos de especial relevancia se convocaban las denominadas juntas extraordinarias. Según el devenir de su historia y de su personal, el número de juntas varía mucho, pasando de constantes semanales a no reunirse meses o incluso años. Es posible que, en algunos casos más extremos, como en los que pasan varios años sin tener noticias en acta, sea producto del extravío de las anotaciones; o simplemente que el equipo es más despreocupado en ese asunto. Durante estos años de ocupación del local de la calle Sierpes, recurren al ya nombrado Salón del Alcázar siempre que les es posible, dotando a la celebración del prestigio y el decoro tan valorado en ese momento.

¹⁷³ Muro, Antonio; *Óp. Cit.*, p.29, nota nº1.

¹⁷⁴ Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Libro de Actas 1, p.1.

2.5.3 **PRIMEROS ESTATUTOS DE LA ESCUELA DE NOBLES ARTES: 1778.**

En el proceso de revisión del Archivo del Alcázar he encontrado un borrador de unos primitivos estatutos de la Escuela de Nobles Artes¹⁷⁵, repleto de anotaciones sobre el texto y folios aparte con aclaraciones al mismo. El documento aparece desordenado, pero una vez solucionado este detalle, puede leerse un discurso de total coherencia que recoge una completa información sobre la estructura de la Escuela, desde los cargos principales de gobierno a los puestos académicos establecidos para las enseñanzas, pasando por el personal de la institución. También se establece el funcionamiento de las clases, horarios, premios y certámenes; pasando por el de las autoridades en las distintas Juntas. Todo esto enriquece la crónica de la institución al reflejar el ideal que establecieron los mismos individuos que la dirigían.

La problemática del texto es que aparece sin fechar. Esto puede deberse a que falte una primera página, ya que como indico anteriormente, el documento se encuentra desordenado en algunas de sus partes. En el análisis del texto todo indica a que se trata de un borrador primerizo enmarcado en los años posteriores al reconocimiento de la Escuela por la Corte. Se incluyen anotaciones y correcciones en puntos tan básicos en unos estatutos como son los cargos de las autoridades o los nombres elegidos para las distintas juntas; que todo apunta a que se enmarque en la década comprendida entre 1770 y 1780.

El corregir algo como el número de tipos de juntas no es sino fruto del proceso de adaptación de los Estatutos de la Academia de San Carlos de Valencia, en la que se señalaban cuatro tipos de juntas y que aquí se reducen a tres¹⁷⁶. Este proceso de adaptación a los estatutos valencianos, además de seguir su misma estructura, llevan a la deducción de ser los primeros que se desarrollan en la Escuela sevillana.

Los siguientes elementos que llevan al razonamiento y datación del documento se encuentran subrayados¹⁷⁷ en este párrafo, enfocado en la figura del protector:

¹⁷⁵ Archivo del Alcázar de Sevilla, caja 152, expediente 30.

¹⁷⁶ En Valencia se establecen cuatro tipos de Juntas: Particular, Ordinaria, General y Pública; fusionándose las dos últimas en la sevillana y quedando como “Junta General Pública”.

¹⁷⁷ Subrayado añadido para el estudio, no en el original.

“Hade ser protector de la escuela el Alcaide de los R^s. Alcazares q^e. es ò por tiempo fuere, en atención à lo q^e. ha contribuido al establecimiento de esta escuela y su dotación de los 250 r^v. en las rentas sobrantes de dichos Alcazares àdemas de la asignación de casa donde se hàⁿ fijado los estudios de la escuela^x y haverse destinado los dos salones grandes à la entrada de los Jardines del Palacio para las Juntas grãles de premios y demás donde se han colocado las pinturas de temporalidades y las estatuas de ieso q^e. se sirvió de D. Rafael Mengs, S.M. corriesen à esta escuela para el estudio del Dibujo”.

El detalle de saber que las estatuas de yeso mandadas por Mengs es decisivo, ya que se conoce la fecha de la Real Orden por la que se ordena el envío a Sevilla, siendo el 15 de agosto de 1775. En una carta de Bruna a su amigo Antonio de Iriarte en 1802 relata el estado del palacio: “... con los modelos grandes de Yeso del estudio de Mengs, que vino Pamici á formarlos, en que gastó dos meses, que lo mantube con un aiudante; y haviendome librado el Rey 100 doblones, tuve que gastar otros 100 mios...”¹⁷⁸. Si se invirtieron dos meses en la formación de la colección de yesos, contando como poco desde la Real Orden, hasta mediados de octubre de 1775 no se considerarían como asentados los vaciados. Por lo que esta sería una fecha límite para la datación del borrador.

Pasando a la asignación de “250 r^v”, no es posible establecer una fecha en la que se destinase tal cantidad, ni siquiera mensualmente, ya que se conservan los documentos de presupuestos de la Escuela en el Archivo del Alcázar. En la misma Real Orden de 1775 antes citada, además de los yesos, se aumenta la concesión económica en 25.000 reales de vellón; por lo que lo más lógico es que el escriba del borrador se refiriese a esa cifra por el uso de abreviatura, muy numerosas en el texto. Ese curso además es en el que se establecen las clases en un local adecuado en la calle Sierpes, detalle que puede leerse en el texto subrayado.

Tras estas deducciones y aun siendo un borrador primitivo, queda marcado en fechas posteriores al invierno de 1775. Para marcar la fecha tope del borrador habría que buscar algún detalle que fuese modificado en los años posteriores. He elegido el cargo de “conserje”, ya que no se nombra en el borrador ni existe en los estatutos valencianos y del

¹⁷⁸ Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, folio 4, oficio del 3 de febrero de 1802.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

que no hay noticias hasta un decreto de Bruna de 1793, en el que nombra para ello a José Alanís¹⁷⁹. Existe además sin fechar un documento que incluye las obligaciones del cargo del conserje, posible añadido en años posteriores a este borrador.

Pero acotando mejor el tiempo, el año señalado como tope para fechar el borrador es 1778. Esta afirmación es alcanzada al tener constancia de que en 1778 se celebró el primer certamen y entrega de premios de la Escuela. Al revisar la crónica del certamen, se celebra siguiendo punto por punto cada uno de los patrones que establece el borrador, por lo que ya debería de estar en uso en aquel momento.

Por ello, el espacio de tiempo al que debe adscribirse el documento corresponde a 1775-1778. Como última observación, en el libro de Antonio Muro sobre la Academia sevillana, al hablar de las posibles fuentes de estudio de su historia, cita al poeta Joaquín Romero Murube, que por aquél entonces (1960) estaba preparando un libro sobre la figura de Francisco de Bruna, aprovechando su posición de director del Alcázar. Muro habla con expectación de la numerosa documentación que incluiría la obra sobre Bruna, entre la que sobresale *la minuta de los Estatutos académicos (1778)*, los cuales nunca llegaron a incluirse dentro de la obra y que pueden que sean los que aquí trato, o una versión definitiva ya corregida de este borrador. En cualquier caso, quedaron sin salir a la luz, siendo lo más aproximado lo que en este trabajo se recoge.

Tras ser reconocida la Escuela por Grimaldi, en el oficio del 30 de julio de 1771 incluye un ejemplar de los Estatutos de la Academia de San Carlos de Valencia. A pesar de poder haber elegido incluir los de la Academia de San Fernando, optó por los recientes valencianos, redactados tres años antes y, los cuales los consideraba “*tan adaptables a cualquiera Cuerpo de la misma especie, que se puede fundar en otra parte del Reino; están en ellos mismos tan claro los medios con que aquella ha llegado a formarse y a ser un cuerpo subsistente*”¹⁸⁰. Quizás la institución valenciana al corresponder a un ámbito geográfico más discreto y local en comparación a la de San Fernando, por lo que Grimaldi la consideró perfecta para servir de base en la estructuración de la Escuela sevillana.

¹⁷⁹ Archivo del Alcázar, caja 152, expediente 7.

¹⁸⁰ Muro Orejón, Antonio; *Óp. Cit.*, p. XVI-XVII.

Al revisar los estatutos valencianos¹⁸¹ se plantea una gran dependencia de las autoridades locales para los cargos principales de la institución. En ella el presidente debía serlo también en la ciudad, así como los cargos de vicepresidente, consiliarios y viceconsiliarios eran ocupados por los regidores municipales. Sin entrar en lo que afecta este tipo de estructura de poder a una institución artística, en Sevilla solo se adapta en la figura del “Protector”, equivalente en los estatutos valencianos del “patrono”, al que señalan como el contribuidor de la fundación y encargado de las rentas y locales, además de conseguir interceder por el favor real.

2.5.3.1 Personal y Profesorado de la Escuela.

La figura del Protector en Sevilla se hace a medida de la labor de Francisco de Bruna por su importante situación en el Alcázar: *“Hade ser protector de la escuela el Alcaide de los R^s. Alcazares q^e. es ò por tiempo fuere, en atención à lo q^e. ha contribuido al establecimiento de esta escuela y su dotación de los 250 r^v. en las rentas sobrantes de dichos Alcazares”*. Ya que la dotación económica de la Escuela procede de los presupuestos del Alcázar, su Alcaide debe ser el encargado de ocupar la figura del Protector, así como la utilización de dos salones del recinto para la celebración de juntas generales y de entrega de premios, en las que se han colocado las pinturas temporalidades y las estatuas de yeso remitidas por Mengs por mandato real. La Escuela y el Alcázar quedaban vertebrados en la figura de su Protector.

El Protector debía de encargarse de velar por el cumplimiento de los estatutos en todas sus partes, del cuidado del progreso en los distintos estudios, así como del buen orden y entendimiento entre todos. Tendrá la potestad de convocar las juntas extraordinarias que sean necesarias, así como la proposición de las materias a tratar. Se encargará en lo posible de resolver los asuntos que juzgue conveniente, y en caso de ser de mayor importancia o que afecten al devenir de la Escuela, podrá convocar a junta a los directores y tenientes para resolverlo. Cualquier asunto que se trate en junta deberá contar con su previo permiso y supervisión, no siendo viable aquellos que no tengan su beneplácito.

¹⁸¹ Monfort, Benito; *Estatutos De La Real Academia De S. Carlos*, Valencia, 1828.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

Dejando a un lado al Protector, en estos primeros estatutos sevillanos se deja de lado toda la carga política local del plantel de la Academia de Valencia. Esto consigue una experiencia de una institución puramente artística, ya que aún seguía siendo una “escuela de nobles artes” en lugar de una “academia” como era en Valencia. En la estructura del profesorado sigue el mismo esquema que los estatutos valencianos, con la diferencia de un menor número debido a la juventud de la institución. Así se compone de un Director General y de los Directores Actuales, distribuidos en un Director en Pintura, Escultura y Arquitectura, con sus respectivos Tenientes, además de uno de Grabado.

El Director General se elegirá en una junta particular de entre el resto de directores y vivirá en la casa de la escuela para estar siempre pendiente del desarrollo de las clases, así como para custodiar los modelos de yeso y el resto de utensilios. Su principal ocupación es la de cuidar el régimen y método de los estudios, así como aprobar los dibujos y modelos a utilizar en las clases. Debe asistir cada noche a las clases e informar en las juntas ordinarias del desarrollo de las enseñanzas. Esta supervisión será acatada por todos los profesores y discípulos de la Escuela, que tendrán que atenerse a sus correcciones y advertencias. Presidirá al resto de profesores en las juntas y en caso de ausentarse ocupará su puesto el Director de Pintura.

En el campo de la tutela de los alumnos por parte de los Directores Actuales se propone un método que se basa en tratar al discípulo con amor y paciencia para ablandarlos y así conseguir que se aplicasen mejor en el estudio, pero que de cara al mal comportamiento la severidad sería irremediable:

“tratar a sus Discipulos de qualquier clase y condicion q^e. sean con amor y paciencia para q^e. atraídos con blandura se apliquen y consigan la instrucción y adelantam^{to} q^e. se degen; pero en caso de q^e. por inaplicación y modestia, u otro motibo merezcan ser tratados con severidad el Director ò Theniente del servicio de aquella sala podrá reprenderlos y en caso de ser menester imponerles algún castigo domestico, proporcionado dar parte al Director general y este si el asunto fuese de gravedad pasara la noticia à la Junta particular ordinaria ò al Protector”.

Estos directores acudirán a las juntas ordinarias y generales teniendo voz y voto. Tanto directores como tenientes deberán asistir cada noche para la dirección de los estudios que estén bajo sus responsabilidades.

En la sección de pintura, el director dirigirá la clase de modelo vivo, encargándose de la colocación del mismo, y el teniente asistirá la sala de principios; encargándose ambos de la corrección de los dibujos. En la dedicada a la escultura, los dos cargos se encargarán de la colocación de la estatua o busto en función de su criterio, no sin antes haber sido aprobados los modelos. La sección de arquitectura debe regirse por lo establecido por la Real Academia de San Fernando, consistiendo en la formación en las materias de geometría y aritmética, necesarias en la disciplina arquitectónica y siguiendo las teorías y prácticas de los libros remitidos para tal fin. El cargo del director de grabado se enfoca en la instrucción del grabado de estampas a buril y aguafuerte, así como el de medallas. Una anotación en folio aparte incluye una interesante sugerencia de cara al futuro en lo relativo a las disciplinas impartidas: *“Seria muy conveniente poner una sala donde se aprenda a Formar dibujos para flores, ó adornos de todas estofas i muebles, i quando la piedad de S.M. aumente la dotación buscar i destinar un maestro que particularmente se encargue de esta dirección, respecto de que asta ahora en raras Academias i escuelas no se han dedicado ã este estudio”*. Quizás sea producto de la tradición de la pintura de bodegones, el caso es que ofrece una posición avanzada en cuanto a la formación académica del momento, ya que incorpora ese interés que no está recogido en los estatutos valencianos.

El profesorado además de las funciones formativas debe velar por el orden y silencio en las clases, así como de la seguridad de los alumnos, no permitiéndolos salir en grupos al patio o zaguán y controlando que los menores no salgan antes de la hora marcada ya que deben esperar a ser recogidos por sus padres.

El inicio de las clases se anuncia con carteles por la ciudad, siendo el día uno de octubre de seis a ocho de la tarde, pasando desde el primero de marzo hasta final de mayo a ser de siete a nueve. A lo largo del verano y debido a las altas temperaturas, se cierra la escuela, solo abriéndose los salones del Alcázar en los que se celebran las juntas los días festivos de ocho a once.

Debido a la escasez de fondos, la figura del secretario debe ser ejercida por un director o teniente de los citados, estando a su cargo los libros y papeles de la Escuela. También debe asistir a todas las juntas y recoger en distintos libros las resoluciones, anotando las personas asistentes y la fecha y hora. Las juntas se inician con la lectura del acuerdo de la precedente y una vez establecida la conformidad, se pasa al libro de acuerdos

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

donde firman tanto él como el que presida. El secretario también se encargará de todo el tema de copias, documentos y certificaciones; además de los concursos y convocatorias, para los cuales designará carteles y será el receptor de las inscripciones de los participantes. Se encarga de tomar nota de las cartas mandadas y de la nota del registro de los discípulos matriculados, que deben ser completados con fecha de admisión, patria, padres, edad, graduaciones y méritos.

De gran importancia es el libro de inventarios, en el que se recogen desde muebles y alhajas hasta los modelos de yeso, papeles o material escolar.

Para el cuidado del aseo de la casa se debe nombrar un portero, al que le corresponde un cuarto en el local de la escuela y deberá controlar todo lo necesario para las clases, tales como luces o braseros. Controla la entrada del edificio a las horas de clase, no permitiendo la entrada a individuos ajenos a la institución tales como curiosos que pudiesen perturbar el devenir de las enseñanzas.

A las horas de impartición de clases, deben estar siempre presentes los modelos, obedeciendo los designios del director de la misma, que será el encargado de colocarlo en las posturas necesarias para las enseñanzas, así como de marcarles las pausas regulares para el descanso. En caso de ser más de uno los contratados, en los momentos en que no se requiera la acción de ambos en una misma escena, uno de ellos deberá encargarse del aseo de la escuela mientras no esté trabajando en el aula.

Las obligaciones del portero no se incluyen en estos primeros estatutos ya que no sería hasta el año 1793 cuando se establecen de manera oficial. Las tareas se estructuraron de la siguiente forma:

- *En primer lugar debe cuidar de echar aceite, atizar y poner torcidas todas las luces.*
- *Limpiar todos los días las mesas de la Sala de Principios.*
- *Limpiar los candeleros de la Sala de Arquitectura, una o dos veces en función de la necesidad.*
- *Barrer cada tres días las clases y cada ocho los corredores altos y bajos, patio y zaguán. Barrer las clases en verano cada mes.*

- *Aljofifar cuatro veces al año, en vacaciones de pascua de navidad, en carnestolendas¹⁸², por Semana Santa y en la apertura del curso.*
- *Repartir esquelas u otros avisos a los directores.*

2.5.3.2 Sistema de Juntas.

El método de Juntas utiliza la misma estructuración que en la Academia de Valencia, marcando la diferencia entre ordinaria, particular, general y pública; estas dos siendo comprendidas como una misma en Sevilla. El lugar de celebración será en el salón destinado para aquel fin en el Alcázar, embellecidos con las piezas arqueológicas de Itálica y las pinturas traídas de los jesuitas, conformando una imagen de solemnidad en el conjunto del salón, siendo digno para la celebración de estos actos.

La Junta Ordinaria estará compuesta por el Protector, Director General, Directores y Tenientes y Secretario. Se celebrarán el primer domingo de cada mes, siempre tratando de que se mantenga la regularidad y siendo el Protector el único con voz para aplazarla. En ella se dará cuenta del estado de los estudios, del ritmo que lleva y del examen de los modelos y diseños de los discípulos que deseen presentarlos. En ella se votarán los premios mensuales y se resolverán los puestos facultativos, así como de los temas relacionados a los opositores y las vacantes de los puestos principales. Cualquier tema a tratar deberá haber sido permitido previamente por el protector, que se encargará de dar lectura a las quejas recibidas por los individuos, así como de llevar al día los documentos oficiales relacionados con los Alcázares y las cuentas de gastos, incluyendo en ellos las resoluciones de los premios extraordinarios que puedan hacerse en las entregas de premios. Se darán lectura las resoluciones y decretos de parte de la Corona y de la Academia de San Fernando, a la cual habría que remitir pruebas del adelantamiento para así recibir su veredicto.

La Junta Particular vendrá por deseo del Protector e incluirá los principales cargos para así tratar algún asunto grave o de urgencia que concierna a la Escuela. Por otro lado, la Junta General y Pública además de ser notificada al profesorado, deben de ser convocados todos los individuos y discípulos de la Escuela. En ella se celebrarán las entregas de premios, previamente votados en la junta particular previa a la misma, siendo

¹⁸² “Carnaval”.

el secretario el encargado de dar parte de los nombres y votos correspondientes a cada discípulo. El protector entregará públicamente el premio designado, generalmente una medalla de distinción, siendo complementado el acto con alguna oración o conferencia en honor de las bellas artes. Se expondrán allí las premiadas, quedando expuestas al público y pasando posteriormente a la Academia de San Fernando para su examen.

2.5.3.3 Premios e incentivos a los estudiantes.

Como medio de incentivo a los estudiantes se designaban dos premios mensuales para cada clase, de un rango más discreto pero que sirva para avivar la aplicación de los discípulos. Se convocan mediante junta particular y en ella se señalan los de mayor aplicación para su posterior votación en junta posterior, recogándose el premio el primer día de clase del mes siguiente. Con vistas al futuro, si en algún mes se conseguía algo más de presupuesto, se propuso destinar un poco para adquirir premios de mayor categoría, ya fuesen medallas, dinero o cualquier otro medio que decida la junta.

Con una estimación de entre uno y tres años se estipula por junta particular un certamen para las nobles artes de mayor entidad. En junta señalarán las plazas y categorías, así como los plazos y las condiciones concernientes. De ello se encargará el secretario, que una vez fijado se encargará de difundir la información mediante carteles en sitios públicos de la ciudad. Los opositores interesados deberán indicar al secretario el arte que practican y al premio al que se presentan, entregando las obras en la Escuela dentro de la fecha marcada, ya que, en caso de entregarse fuera de plazo, perderían el derecho a premio alguno.

Una vez entregadas las obras se convoca para el examen a la junta particular, que se encargará de elegir el tema correspondiente a cada una de las artes a examinar. Tras ello, pasarían los opositores distribuidos según sus disciplinas y se les concede dos horas para la ejecución de la obra previamente señalada, en las que la junta supervisa a los examinados. Para pintores y grabadores, se les asigna un tema y papel rubricado por el secretario de la Escuela. De esta forma ejecutan las obras sin dirección de ningún profesor y sin firmar el folio, para así dotar de mayor transparencia al proceso. Tras las dos horas, se numeran los papeles y recibe el protector los números y nombres correspondientes de cada alumno. Una vez recogidas las obras, se procede a votación pública con selección de los tres más votados, teniendo el protector la potestad de decisión en caso de empate entre el segundo y

el tercero. El proceso es el mismo para el caso de los arquitectos y escultores o grabadores de medallas, con la diferencia de que deberán hacer sus pruebas en planos de barro señalados por el secretario; y en el caso de los arquitectos, además serán cuestionados sobre preguntas de su facultad. Tras la votación, el protector se encargará de convocar la junta pública para la entrega solemne de premios.

2.5.4 PRIMER CERTAMEN DE LAS NOBLES ARTES DE LA ESCUELA, AÑO 1778.

Tras haberse establecido el proceso de desarrollo de los certámenes artísticos y marcarse una periodicidad de uno a tres años entre ellos, la celebración del primero estuvo preparándose a lo largo de todo el curso. Como premio se escogió la entrega de medallas, las cuales debían de ser acuñadas con antelación, siendo necesario pedir un volante para ello. Bruna hizo la petición en el mes de abril, como queda recogido en el documento de aceptación de la solicitud de parte de Miguel de Muzquiz del mes de mayo¹⁸³:

“Puede V.m facilitar à la Academia de las bellas Artes de esa Ciudad uno de los Volantes de la casa de moneda de ella, para que se acuñen las medallas, que destina à premios, como lo ha solicitado su Protector Dn. Francisco de Bruna por el Oficio, de que Vm. Da noticia en representacion de primero del pasado Abril”.

La celebración sería el día 10 de julio de 1778, fecha convocada en una junta compuesta por el protector Francisco de Bruna, Pedro del Pozo, director general junto a los directores y tenientes de las distintas disciplinas artísticas, Juan de Espinar, Francisco Miguel Ximénez, Cristóbal Ramos, Blas Molner, Pedro Miguel y Lucas Cintora.

2.5.4.1 Oración sobre el arte de la pintura de D. Francisco de Bruna: Criterios Artísticos Académicos.

El acto de la junta pública de reparto de premios estuvo protagonizado por el discurso que dio el protector de la Escuela, Francisco de Bruna. El discurso empezó primero por un recorrido por las bellas artes sevillanas para continuar con la visión académica del ejercicio de la pintura. Este resultó ser de mucho más valor para el estudio que el reparto de premios en sí. La oración conforma en sí misma toda una fuente esclarecedora en torno a los criterios artísticos que se ejercitaban en la Escuela de Bellas Artes, viniendo el discurso directamente de su principal figura. La importancia viene dada de que, aunque no ejerciera ninguna de las artes, sí que conocía bien los patrones necesarios para la buena ejecución artística. Grandes conocimientos teóricos que compartió

¹⁸³ Archivo del Alcázar de Sevilla, Caja 151, expediente 10.

con profesores y alumnos para que, a través de sus capacidades, le diesen el traslado de aquellas ideas tan marcadas a las obras de arte realizadas por sus manos.

La visión artística comienza distribuyendo la pintura en la siguiente estructura, heredados de los antiguos griegos y romanos, a través de los cuales entendían posible el conseguir la perfección pictórica a en función de la mutua congruencia:

- Invención o historia.
- Proporción o simetría.
- Color, incluyendo luces y sombras.
- Movimiento, en el que se encuentra la acción y la pasión.
- Colocación o disposición económica de la obra.
- Gracia.

La división empleada por Bruna es muy cercana a la que ofreció aproximadamente una década antes Winckelmann en su selección de textos, *Lo bello en el Arte*:

*“Posiblemente la evolución del arte haya sido la siguiente: primeramente, se buscó la forma en sí, luego las proporciones, después la luz y la sombra, seguidamente la belleza de la forma, en seguida el colorido, más tarde la gracia y finalmente la plenitud de las vestiduras”*¹⁸⁴.

Esto sitúa al pensamiento de Bruna muy en la línea estética que estaba desarrollándose por toda Europa, formando parte algunos de sus planteamientos de la corriente neoclásica. De ahí que puede afirmarse que el protector de la Escuela poseía una ilustración adelantada al resto de intelectuales de la ciudad en aquel momento.

a) Invención.

Tras rescatarse en el Renacimiento el concepto estético de la mimesis o copia de la realidad surgieron las distintas posturas en torno a aquel principio. El más simple e inflexible era el platónico, por cuya teoría descriptiva, la obra debía ser una copia fidedigna de la realidad. Por otro lado estaba la corriente aristotélica desde la cual se planteaba recrear la realidad no tal y como era, sino como podría o debía ser¹⁸⁵. Al intentar superar los obstáculos que planteaba la imitación fue despertando el genio creativo del artista, pero siempre partiendo de lo percibido en la naturaleza. Una vez asimiladas estas ideas por los

¹⁸⁴ Winckelmann, Johann Joachim; *Lo bello en el Arte*, Buenos Aires, 1958, p. 45.

¹⁸⁵ Tatarkiewicz, Wladyslaw; *Historia de Seis Ideas*, Madrid, 2001, p. 306.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

artistas renacentistas, empezaron a superar aquella barrera ya que unos consideraban el copiar la realidad como algo imposible, mientras que otros lo veían como un signo de apatía y poco esfuerzo. Esto generó una renovación del pensamiento, sustituyéndose progresivamente por el inventar, la *inventio*, y todas las posibilidades que aquello brindaba. La nueva idea era que el arte puede ser más perfecto que el objeto que imita, es decir, la naturaleza¹⁸⁶.

El enfrentamiento del artífice al tema por abordar es el punto de partida al afrontar la tarea artística. Entre las infinitas posibilidades que la naturaleza ofrece, el individuo debe comprender que la materia a tratar debe igualar a sus fuerzas y destrezas. Para el academicismo dieciochesco, la temática de la pintura siempre debía ser elevada y alejarse de temas vacíos o sin contenido aparente. Bruna cita a Horacio con la siguiente sentencia: *siempre con el cuidado que los asuntos sean dignos por su grandeza, por su novedad, ò en su género singulares, porque las cosas pequeñas, usadas y vulgares nunca logran la admiración.*

La tradición pictórica sevillana sin embargo siempre ha ido cargada de un cariz lleno de matices costumbristas en sus pinturas, detalle que desde este momento ira evolucionando hasta conformar una corriente propiamente *de costumbres* a lo largo del siglo siguiente. Si bien la escuela barroca sevillana prestaba principalmente atención a temas cargados de espiritualidad religiosa y de solemnidad en episodios históricos; siempre iban acompañados del gusto anecdótico para las escenas que servían de fondo. Aparentemente podían acarrear un espíritu alegórico, como en las obras de Velázquez o simplemente representar lo que veían y querían compartir con el mundo. Los bodegones de Zurbarán, los floreros de Campobón o los jóvenes habitantes de las calles que mostraba Murillo. Esta carga resulta enorme sobre el imaginario de los artistas sevillanos y que a pesar del frío clasicismo que viene de la corte madrileña a imponerse en la Escuela de Nobles Artes, nunca se consigue desplazar la calidez de estos temas.

Para las composiciones, la utilización de grandes historias permite dar mayor libertad a la creación del artista, aunque resulta mayor la posibilidad de “pecar” en su ejecución. Bruna trata de la concesión de un equilibrio en la balanza que permita la creación, pero sin excederse, de forma que no se llegue a debilitar el curso del arte. Esto

¹⁸⁶ *Ibíd.*, 308.

principalmente se enfoca hacia los jóvenes artistas. El criterio del momento no creaba un estricto ejercicio de la plástica regida por las leyes, sino que permitía al artista dar desarrollo a su creatividad, pero siempre desde el plano del juicio y el decoro, conformando una ejecución mesurada que no llegase en ningún momento a la temeridad. Es importante destacar este criterio de permisibilidad en el que levemente van abriéndose las artes al artista siguiendo los pasos de su ingenio, dando lugar a una libertad basada en la confianza en la rectitud del individuo.

Este final de siglo XVIII estuvo marcado por el máximo desarrollo del pensamiento ilustrado, extendiéndose hasta la concepción del genio creativo de los artistas. Prácticamente, si no se poseía la formación requerida, no podía conceptuarse al artista como tal. Se debía de ser una persona culta que tuviese formación en distintas ramas científicas, desde tener conocimientos de la antigüedad para poder emplear los ejemplos históricos hasta conocer el cuerpo humano, así como sus distintos cambios emocionales. Tener constancia de las posibilidades que brinda a naturaleza y asimilarla para de esta forma, acercarse todo lo posible a la plasmación de las pasiones que brinda la realidad. Este entendimiento de la naturaleza es el que permite expresarla, sin omitir ningún detalle, pero a su vez no inventando nada que no exista en ella. El pintor en este momento no tiene la posibilidad de inventar detalles o modificar la realidad a su antojo, de ahí su condición de “artífice de la verdad”, a la que, además deberá aplicar el filtro de la moral para dejar fuera cualquier ápice de lascivia. Ese factor de la moral del artista es otro de los más destacados criterios a la hora de abordar una obra de arte, por muy reales que sean las fuertes pasiones del ser humano, todas aquellas que se alejen del decoro marcado no serían sino censuradas por la sociedad misma, tachando la creatividad del artista a cambio de una mancha sobre su honradez como individuo.

Este rechazo de la sordidez y la bajeza de las más oscuras pasiones del ser humano tienen como principal pilar el de la moral y dignidad de la pintura. Para llegar a este entendimiento, el artista debe remitirse a los estudios de los “antiguos”, los cuales consiguieron empezar desde temas simples y gracias al desarrollo llegaron a abarcar temas de enorme grandiosidad y nobleza. Pero también conocer y aprender de los errores. Estos artistas de la Grecia y Roma clásica desencadenaban continuas disputas en las que ningún artista cedía frente a la autoridad de los demás. Es por ello que el artista de este momento debe *“apartar el amor propio, conocer lo que se ignora, amar con docilidad la*

instrucción, no contentarse con cosas triviales y comunes, no desdeñarse de estudiar, y aprender en tan buenos originales como se conservan en esta Ciudad”¹⁸⁷. No solo se elogia las obras del pasado, sino que se las marca como la mejor vía para el estudio y formación de los artistas, no dejando que caigan en el olvido los grandes ejemplos de la tradición pictórica sevillana.

b) Proporción o simetría.

Cuando el artista se embarcaba en la tarea de idear el argumento, para que este funcione y resulte eficaz debe seguir las leyes de la proporción justa o simetría. Esencialmente era concebido como una relación numérica cuyas cifras al aplicarse consiguen dotar de armonía a la escena. Esta coherencia entre partes debe aplicarse a las proporciones del ser humano, conformándose así un ideal de perfección que es el modelo correcto a emplear para el estudio. Este estudio debe ser de cuerpos desnudos para que los ropajes no oculten la realidad pudiendo copiarse para el ejercicio del arte. Así, siguiendo los designios de los griegos y romanos clásicos, no solo debe hallarse la perfección en las medidas del individuo, sino también en el marco en el que debe colocarse, conformando una armonía de elementos dentro de la composición.

El concepto de simetría fue tratado ampliamente por Vitruvio, así como el de euritmia. La simetría de una obra no apelaba a los sentimientos, sino al intelecto. La perfección y correlación de las medidas eran algo que no tenían peso emocional ni puramente artístico, se reducían a cifras. Tras esto surgió el concepto de euritmia, el cual progresivamente alcanzó el mismo reconocimiento que el de la simetría. Este apelaba a los sentidos, era el orden sensual, visual o acústico¹⁸⁸. De ahí que la simetría aluda a la perfección absoluta y la euritmia a la perfección que podemos ver u oír.

Este pensamiento deja de lado el estudio del natural que se había ejercitado hasta el momento en la escuela sevillana, para adoptar los cánones clasicistas académicos que se basaban en tomar como punto de partida figuras cuyas proporciones hayan sido estudiadas previamente para certificar así la perfección del conjunto a la vez que consigue alejarse de los diseños realistas de la naturaleza. Aquello que no guarde las proporciones marcadas o

¹⁸⁷ *Oración que en la junta general de la Escuela de las Tres Bellas Artes para el repartimiento de premios pronunció D. Francisco de Bruna oidor decano de la audiencia de Sevilla, en 14 de julio de 1778, Sevilla, 1778, p. 17.*

¹⁸⁸ Tatarkiewicz, Wladyslaw; *Historia de Seis Ideas*, Madrid, 2001, p. 122.

no siga las pautas que establezca este academicismo venido desde la corte madrileña, no será aceptado como una obra correcta.

c) **Color.**

En una pintura, los colores jamás deben de parecer arrojados al azar sobre la tablilla sino colocados con orden y corrección. Para ello es preciso conocer la naturaleza y la fuerza de sus elementos al corromperse y mezclarse, por lo que aquel pintor que no tenga este conocimiento no será capaz de aspirar a la correcta ejecución de una obra artística. Esta regla se aplicaba de tal manera que se atribuía la decadencia de la pintura a esta falta de entendimiento y percepción de la naturaleza.

El punto original lo tenían establecido desde la luz y la sombra, ya que el primer ejemplo lo tenían concebido en la sombra creada por los rayos del sol al encontrarse con el ser humano. Estas luces y sombras son las que aplicadas a los colores consiguen que ofrezcan distintas gradaciones. La aplicación resultaba ser algo crucial, sobre todo el trabajo de las sombras en las figuras sentadas, que en comparación con las erguidas o yacentes en el suelo, era *la mayor prueba de la sabiduría de un Pintor*.

Dos conceptos manejados con cotidianeidad en el lenguaje artístico de este fin de siglo XVIII son el de las “tinieblas” y el “esplendor”. Las tinieblas responden a la opacidad de una sombra profunda y el esplendor el nivel de intensidad de la luz. La utilización era imprescindible para las representaciones de las distancias y las profundidades en función de la intensidad. Este esplendor era crucial para la ejecución del ornato, utilizándolo en las piedras preciosas, armas, flores, fuego; el cual se graduaba a partir del uso conjunto con las sombras. Las luces ornamentales deben plasmarse como chispas en el humo en lugar de llamas, ya que de esa forma se respeta y no distrae la percepción del plano principal. Para la plasmación de la naturaleza en la pintura el artífice debía dominar la técnica del tránsito correcto de un color a otro, caso de la unión del cielo y el mar o el choque de la multitud de colores del arco iris con el suelo.

En el tratamiento de las carnes de los personajes de las pinturas se demandaba un canon que huyese de la fealdad de la realidad, nada de plasmar la demacración en la desnudez de las personas, sino con una medida moderada en la dotación de carnes que consiga dotar de gracia al sujeto. Estos cuerpos debían rechazar los blancos lechosos y ser

cambiados por los tonos rosados que demandaba el gusto de la época. Y en el caso de llevar ropajes, los cuerpos desnudos debían evitar grandes velos que ocultasen la realidad que tenía encargado plasmar el artífice.

d) Movimiento.

Portador de la acción y de la pasión, es la parte principal de la esencia de la pintura. Nunca fue muy desarrollado por los antiguos, factor por el que en este momento se achaca su poco desarrollo. La figura puede estar dibujada por los trazos más sensibles y sinceros del artista, pero en el caso de no plasmarle movimiento alguno, termina cayendo en la pérdida del vigor que lo convertiría en la imitación del semblante inmóvil de un cadáver. La plasmación del movimiento se consigue no solo en la plasmación de la figura, sino con cualquier complementación de la misma ya sean en los ropajes o en el detallismo de la expresión de los rostros. El criterio predilecto para ello se conocía como “inflexión”, es decir, en el movimiento que daba fuerza a lo fingido y que para dominarlo había que recurrir al estudio de la realidad.

El movimiento implica el gesto, algo que afecta a todo el conjunto de la expresividad de la figura, según Winckelman, *“es necesario tener en cuenta en el artista, la expresión y el gesto, puesto que una figura puede aparecer bella por el gesto, y en cambio no ser nunca juzgada como tal a causa de alguna deficiencia en ese gesto”*¹⁸⁹. La solemnidad del planteamiento neoclásico establecía que el concepto de una belleza elevada solo podía nacer *“en una quieta consideración del alma, abstraída de todo lo singular...”*¹⁹⁰. De ahí que para llegar a una perfección emocionante fuese necesario la unión recíproca de una belleza calmada junto a una expresión elocuente, capaz de conmover.

La moralidad y el decoro siempre presente en las artes de la escuela sevillana cobra gran protagonismo en este punto, ya que la fuerza de la escena recreada debía responder a los elevados valores morales que correspondían. La cabeza aunaba gran parte de la responsabilidad del movimiento, aportando una actitud u otra al representado siguiendo el siguiente código:

¹⁸⁹ Winckelmann, Johann Joachim; *Lo bello en el Arte*, Buenos Aires, 1958, p. 32.

¹⁹⁰ *Ídem*.

- Cabeza baja = humildad
- Levantada = arrogancia
- Inclínada = languidez
- Firme = rusticidad o dureza

A esto hay que añadir los movimientos de conceder, negar y confirmar; así como los de afectos personales tales como vergüenza, duda, admiración o indignación. El semblante también rige la expresión a representar, oscilando desde parecer humilde, soberbio, blando, triste, alegre o sumiso. Esto es lo que afecta al movimiento y a la pasión del representado, ya que a través de él se suplen las palabras, algo así como el ejemplo del personaje que huye despavorido, que sin tener expresión de terror no conseguiría transmitir la realidad a plasmar.

En la expresión del rostro dicen mucho los ojos, a través de los cuales se transparenta el ánimo, contribuyendo a mostrar el dolor o el gozo con ayuda de las lágrimas, párpados, cejas y mejillas; sin que les afecte en demasía el movimiento del cuerpo ya que ellos mismos poseen una capacidad increíble de expresión, por lo que dominar su ejecución para con las obras artísticas funciona a modo de puerta abierta al alma del personaje.

Mediante el dibujo de nariz y labio se consigue mostrar la burla, el desprecio o el fastidio, así como la intención y el esfuerzo por hablar en función de si se muestran o no los dientes. Para mostrar gestos de humildad, adulación, admiración y miedo se utilizan los hombros como canal comunicador, que junto a la extensión de brazos y posición de los dedos de la mano se consigue un refuerzo de la voluntad de expresión del personaje. Por otro lado, las manos funcionan como las grandes comunicadoras del individuo. En el dibujo del personaje, las manos ya consiguen hablar por sí mismas, abarcando un catálogo de posibilidades imposible de cuantificar.

e) Disposición y distribución de la obra.

El orden es el elemento que más contribuye a la hermosura de la obra, debiendo cada parte que la forme mostrar su perfección individual, para así conseguir triunfar para con el conjunto. Esta es la colocación de las distintas partes, que requieren las cuidadosas manos del artista para que la ejecución sea correcta. Lo principal a la hora de la

distribución de elementos en el plano es la coherencia, que las figuras se abracen entre ellas y funcione, mostrándose no solo como compuestas, sino también continuas.

Antes de iniciar este reparto hay que ser consciente de que es lo que cuadra mejor en cada lugar, recurriendo a la naturaleza para manejar este sistema. Para destacar la figura hay que perfilarla, pero en el caso de representar a muchos en el mismo plano, hay que manejar los fenómenos naturales, para así colocarlos en el mismo espacio temporal. Los personajes principales deben ir en el mejor lugar de la composición, no los más bellos. Eso sí, los personajes más importantes deben ser adornados con colores exquisitos para que llame la atención. Como síntesis de los criterios sobre las temáticas a representar, Francisco de Bruna cita a Filostrato: *“el Pintor se ha de emplear en asuntos grandes, y no caerá en pequeñeces; ha de pintar batallas navales, y ecuestres, no las habas, ni las flores”*¹⁹¹.

f) “La Venus” o gracia.

También conocida como la hermosura con elegancia que reside en las obras. Viene a ser la culminación del proceso creativo artístico ya que la invención es de gran importancia, la simetría deleita, el color da fuerza a los objetos, el movimiento dota de acción y la disposición ajusta el orden; resultando de la perfecta unión de todas estas partes la “gracia” que es la que consiga arrastrar la mirada del espectador y sea la tónica principal de la creatividad de cada artista, residiendo en ella su creatividad personal.

Es el elemento que consigue hacer funcionar la obra de arte, ya que puede mostrar un personaje bellísimo, pero sin vida o numerosos ornamentos que no se llevan bien entre ellos. El artista debe seguir lo mostrado por la naturaleza y ser realista, no embarcándose en empresas que están fuera de su alcance. Se trata de un concepto que estaba muy arraigado en la Grecia antigua y que resultaba fundamental para la obra, aspirando a la dicotomía de la elevación sublime de la obra a la vez que mostraría cercanía hacia el espectador:

“La gracia también era venerada entre los antiguos griegos, sólo que con dos nombres; la una era como la Venus de origen sublime, engendrada y formada por la

¹⁹¹ Oración que en la junta general de la Escuela de las Tres Bellas Artes para el repartimiento de premios pronunció D. Francisco de Bruna oidor decano de la audiencia de Sevilla, en 14 de julio de 1778, Sevilla, 1778, p. 38.

armonía, fuente y madre de toda belleza. Por ello es constante e inmutable, así como son eternas las leyes de la armonía.

La otra era como la Venus hija de Dione, más sujeta a la materia; era y es hija de su tiempo y sólo servidora de la primera, pues la anuncia a aquellos que no están consagrados a la gracia celestial. Ésta se rebaja de su altura y, sin perder su dignidad, hace que de ella participen, con ternura, los que la miren. No tiene afán de gustar, y en cambio ansia que no se la ignore. Aquélla, empero, parece que se bastara a sí misma y no se ofrece, deseando en cambio que se la busque. Es demasiado sublime para hacerse muy sensual... ”¹⁹².

De esta forma este toque especial es el que dotaba de magia al conjunto de la obra artística, “*la gracia es lo que agrada a la razón*”¹⁹³ decía Winckelmann, es un don que se forma mediante la educación y la meditación pero sin caer en el ingenio rebuscado, “*se explaya en la sencillez y en la tranquilidad del espíritu... Las acciones y los hechos de todos los hombres se vuelven agradables por la gracia, que en un cuerpo bello gobierna con gran poder*”¹⁹⁴.

Numerosos fueron los estudios en torno a conseguir desarrollar una definición de la gracia, siendo la de Félibien la que más convenció: “*Puede definirse de este modo: es aquello que agrada y que se gana el corazón sin haber pasado por la mente. La belleza y la gracia son dos cosas diferentes: la belleza agrada sólo gracias a una serie de reglas, mientras que la gracia agrada sin reglas*”¹⁹⁵.

g) Conclusiones.

En la oración de Bruna sobre el arte de la pintura, no solo hace un recorrido por las pautas a seguir en la ejecución pictórica y de donde las toman, sino que leyendo entre líneas se puede llegar a deducirse los criterios del gusto de aquel fin de siglo XVIII.

El en plano creativo, la invención del artista se encuentra entre las dos posturas de pensamiento que chocaban en el imaginario sevillano. Por un lado, la corriente academicista que implantaba el clasicismo aquí señalado defendía en todo momento los

¹⁹² Winckelmann, Johann Joachim; *Lo bello en el Arte*, Buenos Aires, 1958, p. 25.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 40.

¹⁹⁴ *Ídem.*

¹⁹⁵ Tatarkiewicz, Wladyslaw; *Historia de Seis Ideas*, Madrid, 2001, p. 202.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

temas elevados y dignos de grandeza, así como el rechazo a los que se mostraban vacíos o sin un contenido aparente. A lo que la tradición de la ciudad incorporaba su gusto por el detalle anecdótico o de costumbres, el cual como es sabido llegará a lo largo del siglo siguiente a su máximo desarrollo. Por ello, lo que ejercido en Sevilla era un balance de estas dos posiciones de forma que las escenas grandes y solemnes pudiesen llevar incorporada ese sabor costumbrista, siempre que fuese el conjunto aceptado por el filtro del decoro y la honestidad.

La tradición no solo acarrea el gusto anecdótico, sino que además arrastraba el uso del estudio del natural. Esto en el campo de las proporciones era rechazado por el academicismo. Es decir, la perfección se encontraba en la naturaleza, pero siempre pasada por el filtro del estudio posterior que la configura siguiendo los valores de proporción y simetría que garantizaban su corrección formal. Y es a través de esto como el academicismo influye en los cánones de este momento, las figuras deben partir siempre de aquellas estudiadas previamente para así certificar su validez. Este clasicismo no consigue sino implantar los designios marcados y ahuyentar el realismo de las obras.

Y si esto afecta a las proporciones, lo mismo en el campo del color. El trabajo de este está estructurado de partida en la luz y en la sombra, y en unión a los colores y a las intensidades, conforman el abanico a emplear. Si hemos señalado esa huida de la realidad para con la simetría, en el color resulta ser algo más acusado ya que es la capacidad que conforma el aspecto de las imágenes. Por ello van a rechazar siempre el mostrar la realidad indecorosa o alejada de la nobleza de los individuos. Estos no pueden mostrarse demacrados o con marcada palidez, esto no lo consideraban bello; así que se falsea la realidad a través del color para ofrecer la calidez y la carnosidad saludable que gustaba en el momento.

Una vez conseguido el tono de salubridad de las figuras, el movimiento es el que termina dotándolos de vida. Y con ella, las pasiones inherentes del ser humano. Si con el control de los temas a representar, ya se demarcan las posibilidades de plasmación; para representar el movimiento habría que establecer lo que resultaba aceptado en sociedad. El filtro del decoro aquí es mucho más estricto por el peligro que ofrece el campo de la representación de las pasiones humanas, así que, aludiendo a la honestidad individual, se establece un discurso sobre la honradez del artista y su elevación moral, en el que dejan

muy claro que no compensa poner en peligro la integridad de su condición, ya no solo como artista, sino como persona respetable en sociedad, en pro de pintar temas en los que la sordidez sea la protagonista. No en vano, en el discurso de Bruna se recoge todo un manual de posiciones aceptadas y lo que ofrece a la expresión en una pintura. El artista una vez más queda demarcado por los patrones impuestos, no solamente por el gusto de la época, sino aprovechando el recurso de la moralidad.

Volviendo a incidir en el campo de la elección de temas elevados para las obras, el escoger un tema grandilocuente implica la posibilidad de incluir un alto número de personajes por pintura. El ser una sociedad de clases muy marcadas es algo que posee influencias en el ámbito artístico. Al fin y al cabo, en una gran composición llena de personajes es necesario establecer quienes son los principales. Los individuos secundarios pueden incluso llegar a ser más bellos que los protagonistas, por seguir el rigor histórico o porque sean considerados un mero telón de fondo para la escena. Pero volviendo a la plástica clasicista, estos protagonistas deben ser resaltados no solo por un dibujo más marcado que los destaque, sino por la idealización que los configure como personajes superiores al resto del conjunto. La colocación los debe mostrar de forma coherente en el plano en el que les corresponde socialmente, configurándose así una perfecta continuidad en la escena.

Este tratamiento de los individuos a representar llega directamente de la conciencia de clases tan asimilada a fines del XVIII, llegando ahora a afectar a la imagen del artista incluso. Tras el decreto del libre ejercicio de las artes y junto al desarrollo de las ideas ilustradas, la concepción del artista consigue despegar del artesano manual del gremio hacia posiciones mucho más elevadas. Esta conciencia ahora reconoce y respeta al “genio” del artista, el cual le otorga un *status* mayor debido a que es el que les otorga a las obras ejecutadas de la “gracia”, que es la que convierte una simple pintura en una obra de arte. Esta “gracia” la conocían bajo el término de *Venus* y es el que dotaba de elegancia y clase, además de la belleza que conseguía que la obra fuese distinguida.

Por ello este es uno de los puntos más importantes de los criterios de este momento. El genio creador del artista ya se respeta y se reconoce, pero no a efectos prácticos, no del todo. Aún no se le permite aflorar con totalidad y ofrecer todo lo posible, pero ya se van viendo atisbos de las personalidades individuales, a pesar las estrictas

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

pautas señaladas por el academicismo y el decoro. Es quizás el mayor avance artístico, el reconocimiento y apertura del talento creador del artista, que progresivamente en el tiempo conseguirá llegar a lo largo del siglo siguiente a sus máximas posibilidades. Y es aquí cuando se da el primer paso hacia ellas.

2.5.4.2 Reparto de Premios.

Tras la importante lectura de la citada oración, se pasó al reparto de los premios distribuidos entre las distintas categorías de la Escuela de nobles artes:

- Pintura: Hernán Cortés junto a sus caudillos en la marina de Veracruz viendo ejecutar su orden de echar a pique las naos en que había conducido el ejército a la conquista del reino de México. Primer premio una medalla de oro de dos onzas y media y el segundo premio una medalla de plata de cuatro onzas y un doblón de a ocho.
- Escultura: Hernán Cortés acompañado de sus capitanes a presencia de Moctezuma, mandando echarle unos grillos mientras se asombra junto a sus criados. Primer premio una medalla de oro de dos onzas y media y el segundo premio una medalla de plata de cuatro onzas y un doblón de a ocho.
- Modelo en blanco: Dibujo de una estatua griega. Premio una medalla de plata de cuatro onzas y un doblón de a ocho.
- Grabado: Esculpir en fondo una medalla con el busto del Rey en el anverso y en el reverso las tres artes sosteniendo una corona, símbolo de la protección Real. En el contorno la leyenda “trino rapta labore”. Esta medalla es la que se ha acuñado para los premios. Premio de una medalla de dos onzas y media de oro.
- Arquitectura: Una casa de Academia con las divisiones y salas correspondientes para las clases de estudio y demás oficinas, planta de cuarto bajo, otra del principal, fachada y corte, todo geométrico. Primer premio la misma medalla de oro y segundo la misma de plata y el doblón de a ocho.
- Sala de principios: Cuatro premios de 120 reales cada uno, y una medalla de plata de cuatro onzas para los que copiasen mejor las estampas repartidas.

Tras la presentación de los opositores de sus respectivas obras, se pasó a la siguiente fase en la cual debían realizar en el plazo máximo de dos horas los siguientes asuntos:

- Pintura: Carlos V siendo retratado por Ticiano.
- Escultura: Modelar de una cabeza en barro.
- Modelo de Yeso: Dibujo de una figura entera.
- Clase de principios: Dibujo de un busto.
- Arquitectura: Dibujo de un capitel corintio.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

Al concluir las obras los alumnos, se procedió a la votación, siendo los resultados los siguientes:

- Pintura: Igualdad de votos entre Vicente Alanís y Juan de Dios Fernández, sorteándose el primer puesto y ganándolo Alanís.
- Escultura: Antonio de Molina y Juan de Montalvo.
- Modelo de Yeso: Pedro Madroño.
- Grabado: Antonio Sàa.
- Arquitectura: Fernando Rosales y Juan Manuel Rodríguez.
- Principios: Joseph Suarez, Joseph Guerra, Juan Dabio y Antonio Ángel.

Como ejemplo de la plástica ejercitada para el certamen, destacar los dos premios de pintura, cuyas obras se conservan en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. En ambos se puede comprobar que la composición es idéntica debido a quedar fijada por la Escuela, aunque en la ejecución cada autor plasmó su seña personal. En el caso del primer premiado, Vicente Alanís, dota a la composición de un mayor protagonismo sobre los personajes que, en un plano muy cercano al espectador, llaman la atención por la viveza del colorido rococó de las indumentarias y de las lonas del campamento. En contraposición a ello encontramos la frialdad del conjunto de la segunda obra galardonada, marcada por la académica factura de Juan de Dios Fernández, que envuelve la escena en un espacio rocoso que responde a una estética ya muy cercana a la pintura de historia que tanto se ejecutará en el siglo siguiente.



Ilustración 11. Hernán Cortés llegando a Méjico, Vicente Alanís, 1778, Museo de Bellas Artes de Sevilla¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Gestoso y Pérez, José; *Catálogo de Pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, Madrid, 1912, p. 14. Hernández Díaz, José; *Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*, Madrid, 1967, p. 27.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA



Ilustración 12. Hernán Cortés llegando a Méjico, Juan de Dios Fernández, 1778, Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Gestoso y Pérez, José; *Catálogo de Pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, Madrid, 1912, p. 24. Hernández Díaz, José; *Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*, Madrid, 1967, p. 27.



Ilustración 13. Moneda Conmemorativa del primer certamen de la Escuela de las Nobles Artes, 1778¹⁹⁸.

<u>Año:</u>	1778
<u>Medallista</u>	Antonio de Saa
<u>Material</u>	Bronce
<u>Peso</u>	57,95 gr
<u>Módulo</u>	55 min.
<u>Inscripciones:</u> <ul style="list-style-type: none"> - Anverso: CAROLUS III D G HISP REX - Reverso: TRINO RAPTA LABORE. <p>En el exergo, en letra más pequeña: HISPAL • A • 1778 •</p>	
<u>Procedencia:</u> Colección Marqués de Saltillo. Otras dos piezas, de bronce y de plata, actualmente no conservadas, fueron donadas en 1792 por el Conde de Revilla Gigedo, Virrey de Nueva España, en nombre de la Academia de las Tres Nobles Artes de Méjico, con la explicación de la medalla.	
<u>Bibliografía para este tipo de medalla:</u> <ul style="list-style-type: none"> - Pérez Alcorta, M^a Cruz; "Proyectos y medallas de Carlos III (y II)", <i>Reales Sitios</i>, n° 104, 1990, p. 56, f. 21. - Pérez Sindreu, Francisco de Paula; <i>La Casa de Moneda de Sevilla</i>, Sevilla, 1992, p. 298, lám. 31. n.º 2; - Ruiz Trapero, María; <i>Catálogo de la colección de medallas españolas del Patrimonio Nacional: Carlos I - Fernando VII (1516-1833)</i>, Madrid, 2003, p. 159. n.º 98. 	

¹⁹⁸ Almagro Gorbea, Martín; Pérez Alcorta, María Cruz; Moneo Rodríguez, Teresa; *Medallas Españolas*, Madrid, 2005, p.173, n° 317.

2.5.5 FINAL DEL SIGLO XVIII EN LA ESCUELA DE NOBLES ARTES: OBRAS PARA LA FORMACIÓN DE LOS ESTUDIANTES.

El curso de 1778 constituyó sin dudas un momento de gran intensidad en las actividades académicas de la Escuela de Nobles Artes. El tener los estatutos compuestos dotaba de una mayor integridad a la institución, ya estaba marcado el camino del desarrollo hacia conformarse como punto de referencia y foco artístico. Y para ello contribuyó el certamen de bellas artes, a partir del cual se fue dejando claro el gusto y la temática que interesaba en el momento. Para completar la visión de aquel curso, sería importante incluir de forma sucinta una aproximación a la información de gastos de la institución¹⁹⁹. En lo relativo a los gastos de este curso, se incluyen en la relación los de “*zebo, candilejas, portero, aljofifar*” entre otros, ascendiendo a 9.986 reales. La nómina del profesorado relativa al periodo entre julio y agosto es la siguiente:

Pedro del Pozo	Director General	550 reales
Juan Espinal	Director de Pintura	366 reales y 22 maravedís
Blas Molner	Director de Escultura	366 reales y 22 maravedís
Pedro Miguel Guerrero	Director de Arquitectura	366 reales y 22 maravedís
Francisco Miguel Ximénez	Teniente Pintura	275 reales
Cristóbal Ramos	Teniente Escultura	275 reales
Lucas Zintora	Teniente Arquitectura	275 reales

Se contrató un modelo durante treinta y tres días, distribuidos entre los meses de noviembre a diciembre, siendo su coste de 132 reales. El sueldo del portero para el mes de diciembre fue de 20 reales. También estaba el gasto del arrendamiento del local de la calle Sierpes, que se pagaba al convento de religiosas de santas mártires Santa Justa y Rufina, cuya cuantía ascendía en octubre a 1.166 reales y 22 maravedís, que incluía 6 reales destinados cada año para la limpieza de las calles. Tras la revisión de cuentas se ha

¹⁹⁹ La información sobre contaduría de la Escuela se encuentra recogida en el Archivo del Alcázar, en la caja 151, dentro del expediente 1.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

observado que los sueldos quedaron congelados a lo largo del tramo final del siglo, siguiendo siendo de la misma cuantía a principios de 1800.

La situación económica continuó siendo irregular en este tramo, aunque la Escuela siguió funcionando con corrección. Tras el éxito del certamen del año 78 se trató de volver a realizar en el año 1782, y al estar presente en las crónicas de Justino Matute²⁰⁰, parece que volvieron a conseguir una importante repercusión. La junta de reparto se efectuó el 21 de noviembre marcada por la solemne oratoria de Francisco de Bruna en torno a la escultura²⁰¹.

²⁰⁰ Matute y Gaviria, Justino; *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...que contienen las más principales memorias desde el año de 1701... hasta el de 1800...*; Sevilla; 1997; p. 264.

²⁰¹ Muro Orejón, Antonio; *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961, p.21.

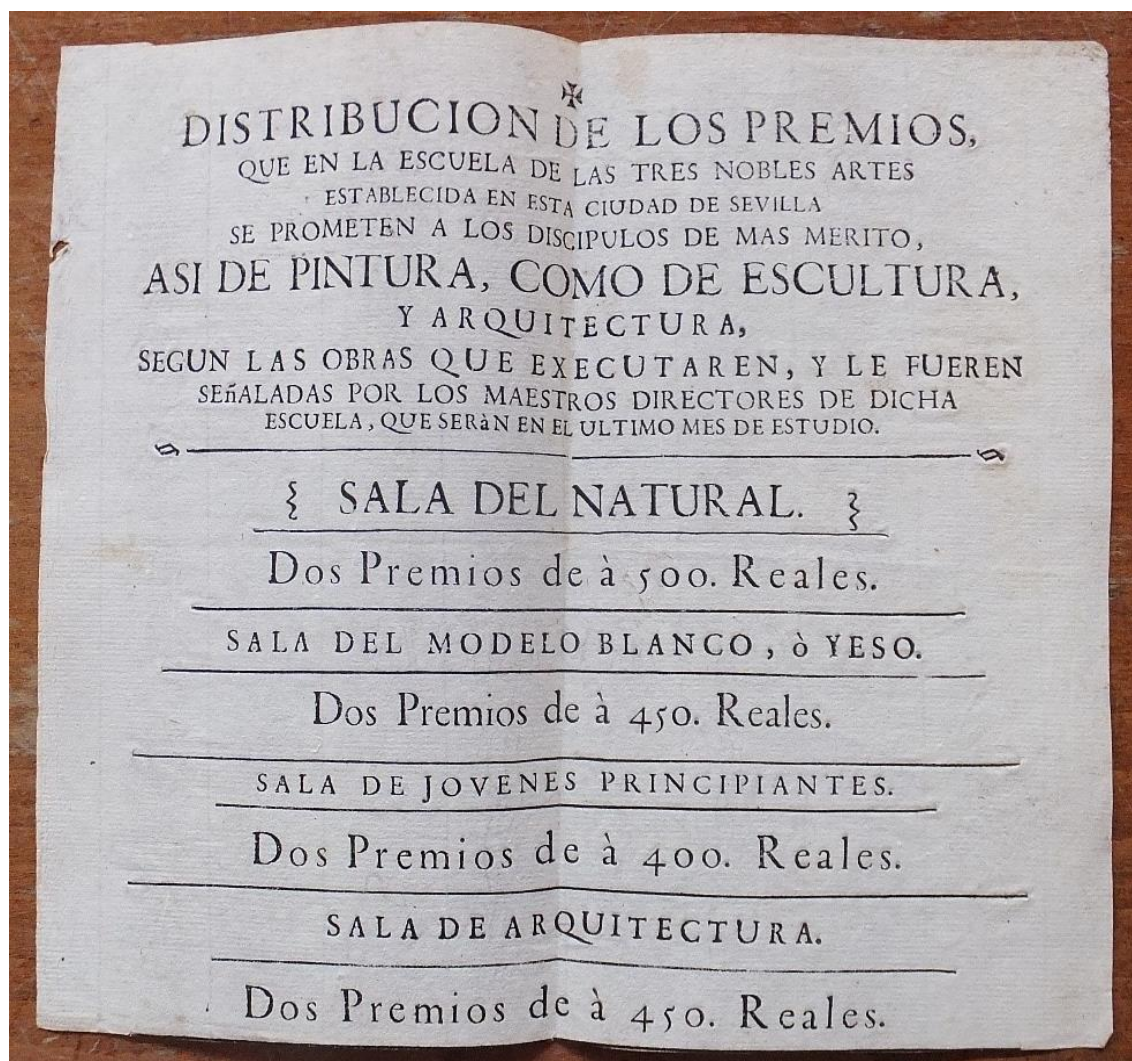


Ilustración 14. Cartel de anuncio de un certamen artístico, Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría.

Las piezas seleccionadas en este certamen del 82 fueron enviadas a la Academia de San Fernando para recibir su dictamen en el verano de 1785²⁰². Gracias a ello se conoce la temática de las obras, que fueron copias de las pinturas de Murillo, esculturas de barro copiadas del antiguo y diversas piezas de arquitectura. Este proceso conseguiría estrechar lazos con la academia madrileña, así como demostrar la valía de los artistas sevillanos. Sería en el mes de agosto cuando se recibió el dictamen y listado de premios de la Academia madrileña:

- Pintura: Primer premio de 600 reales para José Ruvira y segundo de 450 reales para José Gutiérrez.

²⁰² Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Libro I de Actas, 29-VI-1785, fol.8.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

- Escultura: Primer premio de 600 reales para Sebastián Morera, quedando vacante el segundo.
- Modelos, premio de 200 reales para Joaquín Bejarano.
- Clase de Principios: cuatro premios divididos en dos de 200 reales para Eugenio Escamilla y Antonio de Lucas; y dos de 100 reales para José Molner y Juan Aguilera.
- Arquitectura: Primer premio de 600 reales para Juan Villarrica y segundo de 450 reales para Manuel Villarrica.
- Gratificación de 100 reales para Gertrudis Lobo por el dibujo de una estampa.

Las obras fueron devueltas a Sevilla el 6 de Noviembre de 1785 y según Matute²⁰³, los alumnos recibieron sus premios sin celebración de junta pública por escasez de fondos. Una vez recibidas, Bruna mostró su interés en hacer unas molduras a las pinturas copias de Murillo para colocarlas en el Real Salón, “*tanto para Ornato, como para decoro de los Discip. De la Real Escuela*”²⁰⁴. Queda claro que si Bruna decidió colgarlas en el gran salón del Alcázar es que debían ser de gran calidad, por lo que las considera dignas de compartir el espacio de las obras de los jesuitas o la estatuaría de Itálica; pero lo que no se recoge en acta son las temáticas representadas, solo que eran copias de Murillo. La respuesta a esto se encuentra en el inventario firmado por Joaquín Cabral Bejarano que recoge las pertenencias de la Escuela que se encontraban depositadas en el Alcázar y que precisaban de ser esclarecida su pertenencia tras el fallecimiento del protector Francisco de Bruna:

“Ytt El Quadro de Jesús María y José, Copiado por Dn José Rubira. El Quadro orijinal de Murillo qe conservan los Marqses del Pedroso el que con otros fué a Madrid p^{ra} q^e aquella Rl Academia votara los Premios Generales y recalleron los votos en primer lugar en dho Quadro, y en segundo una Copia de parte del orijinal de Murillo del S^{to}. Tomas de Villanueva de los Capuchinos de esta Ciudad por Dn José Gutierrez; cuios Premios fueran publicados en esta Ciudad en el Salón de la Escuela en veinte y siete de Agosto de mil setecientos ochenta y cinco según todo consta en el Libro de la actas de esta Rl. Escuela al f^o nueve y vuelta á que me refiero.”²⁰⁵

²⁰³ Visto en Muro 22, Anales... t. III, p.22.

²⁰⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Libro I de Actas, 6-XI-1785, fol.10.

²⁰⁵ Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, fol. 26-26v.

De esta forma quedan identificados los temas correspondientes a los dos primeros premios de pintura, siendo ambas copias; el primero de José Rubira de la Doble Trinidad que poseía el Marques del Pedroso, hoy día en la *National Gallery* de Londres; y el segundo de José Gutiérrez del Santo Tomás de Villanueva, obra que Murillo concibió para la Iglesia del Convento de Capuchinos de Sevilla y que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Ilustración 15. Doble Trinidad, Bartolomé Esteban Murillo, 1681-1682, *National Gallery*, Londres²⁰⁶.

²⁰⁶ Valdivieso González, Enrique; *Murillo: Catálogo Razonado*, Madrid, 2010, pp.458-459, fig. 283.



Ilustración 16. Santo Tomás de Villanueva, Bartolomé Esteban Murillo, 1668, Museo de Bellas Artes de Sevilla²⁰⁷.

²⁰⁷ Valdivieso González, Enrique; *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1991, p.194.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

Coincidió en la misma junta de la devolución de obras anteriores con el fallecimiento del director general Pedro del Pozo, cosa que aparte del sentido homenaje, hizo pensar al resto de profesores de que era esencial el tener un inventario al día de posesiones en lugar de que un individuo llevase el control de las mismas (caso aquí del fallecido). Por ello, la orden de la elaboración del primer inventario de la Escuela fue en la junta de 6 de noviembre de 1785: “*se ordena la realización de un inventario de todas las estatuas, papeles, libros, utensilios y menaje que posee la Escuela, para que de ese modo se conserve el Estudio*”.

La elaboración de un registro de propiedades tales como eran los inventarios pasó a ser una herramienta casi imprescindible, tanto para el día a día de la institución como para su estudio e investigación posterior. A lo largo de este trabajo queda patente la importancia de estos inventarios, tales como el citado anteriormente sobre las posesiones de la Escuela en las dependencias del Alcázar, los relativos a todo el proceso desamortizador o los que recojan las obras que darán forma al museo.

La orden no llegó a efectuarse hasta el verano del año siguiente, en el que se encargó su redacción con asistencia de los directores y se pasase una copia a la contaduría del Alcázar y otra a la secretaría de la Escuela, firmadas por los directores, secretario y conserje en virtud de la entrega que se le había de hacer²⁰⁸. El día 5 de junio fue cuando se realizó, tras ser firmado por el equipo de profesorado se hizo entrega a Pedro Bernal, contador del Alcázar para que lo archivase junto al resto de documentación de la Escuela.

En este mismo año de 1786 existe un documento que ofrece una importante información sobre el desarrollo de la Escuela. Ya desde la creación de la institución, Bruna estuvo muy implicado en la búsqueda de mecenas o benefactores que pudiesen contribuir al desarrollo de las clases. Este documento se trata de una carta que le escribe a su amigo Pedro Joaquín de Murcia, eclesiástico natural de Écija y consejero del Consejo de Castilla y colector general de expolios y vacantes de España, encargado de llevar a cabo el plan nacional de hospicios y hospitales. Al parecer, en la infatigable búsqueda de caudal económico de Bruna, había contactado con dicho señor y le había comentado sobre las penurias de la institución, a lo que había aceptado en contribuir con ella a través de

²⁰⁸ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Libro I de Actas, 4-VI-1786, fol.14v.

“costear papeles para su enseñanza”. Frente a este precedente, Bruna elabora una lista de material necesario para las clases, anotando que incluya los que crea posibles de su criterio. Como motivador para la ayuda señala la situación de pobreza de los estudiantes, los cuales señala que “*van contribuyendo à la Resurreccion de las artes en un pueblo donde tanto florecieron, y en que estavan casi borradas*”. La idea de la recuperación de la mitificada escuela sevillana vuelve a salir a flote como motivador para la recaudación de ayudas para los estudiantes. De modo que el discurso se modela tal cual da a entender que, si ayudas a estos estudiantes, estas contribuyendo a traer de vuelta a la academia de Murillo. Todo ello favoreció a la famosa revaloración de Murillo y su escuela, factor destacado en el punto anterior relativo al certamen artístico en el que en ámbito pictórico se limitaba a copiar sus obras. La minuta de las peticiones es la que sigue:

Minuta.

Las cabezas de el sublime quadro de la escuela de Athenas de Rafael dibuxadas por Mengs, gravadas y publicadas en Roma por Volpato.

Las Academias originales de Pompcio Batoni, Corvi, Masuchi i otros romanos.

La obra de los principios de el dibuxo sacadas de las existentes antiguas estatuas por el referido Volpato que ha impreso traducida á nuestro idioma.=

Empezando por la primera, consta una confusión en torno a la autoría de estos grabados. Existe un ciclo de Giovanni Volpato dedicado a la “Escuela de Atenas” de Rafael. En ella se incluye en grabado, tanto la reproducción de la obra completa, como de una compuesta de detalles de las cabezas de los personajes, conocida como *Effigies cognitae in Scholae Atheniensis Tabula depictae*. Este ejemplar existía en la Academia de San Fernando en fechas de la petición de Bruna, recogida en el actual inventario de estampas de la institución: “*Se conservan en este centro 10 estampas de este asunto de Volpato, y una de los personajes que aparecen en la obra*”²⁰⁹. Pero Bruna habla de las dibujadas por Mengs, por lo que hay que interpretarlo como una lectura de la estampa de Volpato a través del filtro academicista madrileño. Si ya se tiene el dibujante, falta conocer al grabador de la “versión” española de la obra. Para ello se ha encontrado el siguiente testimonio:

²⁰⁹ http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogo_estampas/catalogo_estampas.pdf?PHPSESSID=6e1cea2345ca8c87a58edaa8baf0ff83 Consultado el 29/01/2015.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

“Don Alberico Mengs, hijo del celebre Don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara de S.M. se ha propuesto grabar en 40 hojas de mano de D. Domingo Cunero los contornos de muchas cabezas del sublime quadro llamado La Escuela de Atenas, que pintó Rafael de Urbino, en las estancias del Vaticano, dibujadas por el referido Rafael Mengs con algunas sombras; hasta ahora han venido 16 en pliego entero de marca mayor: su precio 4rs. vn. cada una, con la dedicatoria en lengua Italiana hecha al Sr. D. Nicolás de Azara, Agente General de SM, &c. en Roma. Se venden en las librerías de Barco, Carrera de San Gerónimo, y de Razola, frente a la Aduana vieja. Estas cabezas son de magnitud natural, son muy proporcionadas para las Escuelas de dibujo, y útiles á los profesores y aficionados á las Artes.”²¹⁰

Y siguiendo las obras de Volpato, cabe incluir aquí la tercera de las peticiones de Bruna, la denominada *“Principios del dibujo sacados de las mas excelentes estatuas antiguas para los jobenes, que quieren instruirse en las bellas artes”*, en la que también se incluyen grabados de Rafael Morhgen, traducida al castellano en Zaragoza en 1782.

La segunda petición se centra en obras de artistas de gusto eminentemente academicista, que al igual que Mengs, representan el clasicismo romano de la segunda mitad del siglo XVIII, tales como Pompeo Batoni, Domenico Corvi o Agostino Masucci.

El conjunto de peticiones realizadas para la Escuela no fue sino una puesta al día de los dictados estilísticos de la Academia de San Fernando, ya que todas las obras existían en aquella institución. La fuerte impronta clasicista que desde hacía unos años venía imponiendo Rafael Mengs quedan aquí a la vista de forma más explícita, ya que en conjunto resulta un elogio de los modelos clásicos y de la superioridad del arte de los antiguos. De ahí tanta incidencia en las formas de factura de Rafael Sanzio, al que consideraba junto a Tiziano y a Correggio como la gran triada por sus figuras de marcado clasicismo.

²¹⁰ *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid correspondiente al mes de mayo de 1784*, Tomo II, pp. 81-82.



Ilustración 17. Grabado de La Escuela de Atenas, Joannes Volpato, ca. 1784²¹¹.

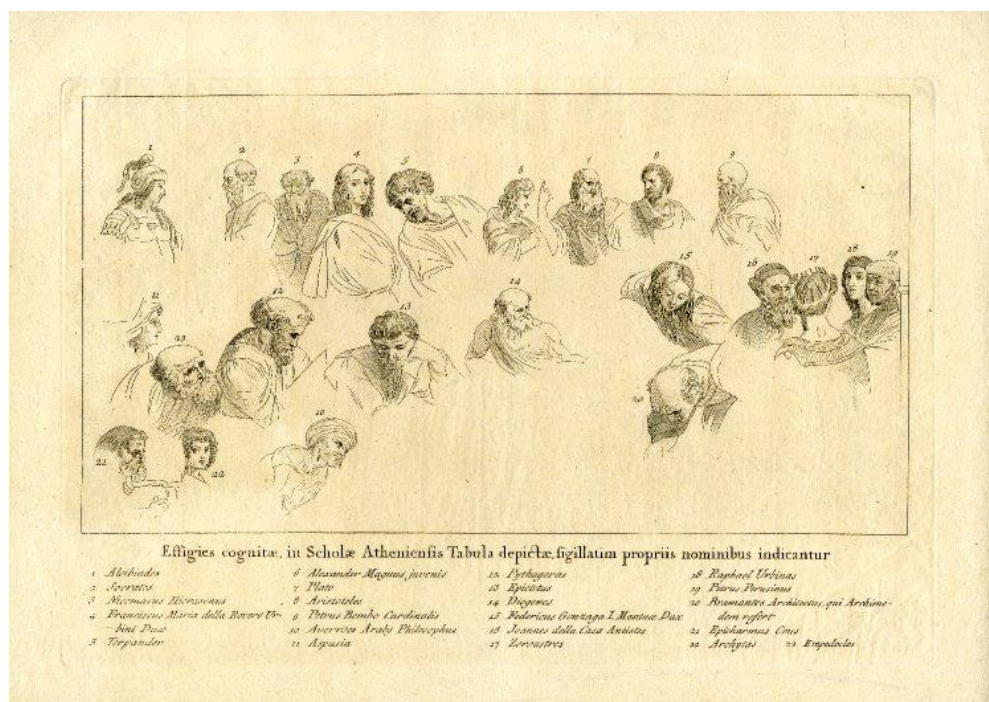


Ilustración 18. *Effigies cognitae in Scholae Atheniensis Tabula depictae*, Joannes Volpato, 1778-1779²¹².

²¹¹ <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/0/x/0/05?searchdata1=binp0000279838{001}>, consultado 29-XII-2015.

²¹² Bernini Pezzini, G.; *Raphael Invenit: stampe da Raffello*, 1985 Pag: 39, 287 cit. 9.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA



Ilustración 19. Academia, Pompeo Batoni, 1765-1768, Museo del Prado, procedente de la Colección Real²¹³.

²¹³ Mena Marqués, Manuela; *Dibujos de Pompeo Batoni en el Museo del Prado*, Madrid, 1983, pp.156-161. Clark, Anthony Moris; *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his works with an Introductory Text* Oxford, 1985, pp. 383, nº D125.

En la Escuela sevillana sin embargo perduraba la herencia de la pintura de Murillo. La alargada sombra de la producción del genio alcanzaba a todo aspirante a pintor que se preciase. Aunque se siguieran los pasos canónicos de Mengs, su frío clasicismo terminaba en el entresijo de influencias artísticas, en las cuales seguía vigente a su manera el espíritu barroco.

Este factor es uno de los dinamizadores del resurgir del interés hacia las obras de Murillo que, aunque siempre habían sido consideradas como el ideal de perfección en Sevilla, es a partir de ahora cuando vuelve a resurgir el interés en sus obras por parte del público extranjero. Los movimientos de estas piezas artísticas al extranjero recibían un importante empuje en estas fechas de finales de siglo como producto de la convulsa situación política. La gran demanda de Murillo por parte de coleccionistas europeos hizo que desde la corte madrileña se marcara Sevilla en el punto de mira como foco patrimonial. Sobradamente conocidos son los tristes sucesos expoliadores bajo la presencia francesa en la península, que derivaron en la pérdida de un patrimonio incalculable perteneciente a la ciudad de Sevilla. Pero antes de que se produjese aquello, Carlos IV señaló el célebre conjunto pictórico de Murillo del Hospital de la Caridad, que en aquellos momentos sí que se encontraba íntegro en sus muros. Para ello, envía en el verano de 1800 al pintor de cámara, Francisco Agustín, para que se encargase de la ejecución de una copia exacta de cada una de las obras del conjunto de la Caridad²¹⁴.

La Hermandad frente al designio real solo pudo hacer frente poniendo impedimentos que retrasaran la ejecución de la orden. Se argumentó el ser solo depositarios por lo que no tendrían potestad para permitirlo, o la protección de la obra evitando el deterioro que pudiese acarrear su transporte; razones que Carlos IV rechazó. Al año siguiente, el pintor designado por el rey para las copias se contagió con un virus en un viaje a Gibraltar que lo llevó a la muerte a la altura de Utrera. Este hecho motivó que el encargo recayese sobre un discípulo de la Escuela. Joaquín María Cortés, que se encontraba pensionado en Madrid, recibió el encargo de volver a Sevilla²¹⁵ y debido a su fama de magnífico copista de Murillo fue quien se encargó de efectuar el mandato real. La elección de un pintor de la escuela sevillana no hizo sino favorecer la protección de las

²¹⁴ Archivo del Alcázar de Sevilla, Caja 152, expediente 33.

²¹⁵ *Ibíd.*, exp.34.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

obras de la Caridad y sobre todo debido a la consciencia de protección patrimonial de este personaje para con su ciudad.

Cortés volvió en 1802 a Sevilla y se instaló en el Alcázar, desde donde se dedicó a la copia de las obras²¹⁶. Sin negarse al encargo de las copias, junto con la Hermandad trató de evitar el cambio de originales por reproducciones para el edificio sevillano a través del diálogo con Manuel Godoy. Se le expuso como principal factor la naturaleza del propio ciclo pictórico, la misericordia. Estas obras estaban allí para lanzar el mensaje de caridad y esperanza a los pobres, por lo que despojarlos de ellas sería ir en contra de los designios divinos. Resultaron ser convincentes las razones, consiguiendo que Godoy incidiera en el capricho de Carlos IV y por disposición de 23 de junio de 1803, el ciclo de Murillo quedaba en su lugar original.

Desde la vuelta a Sevilla de Cortés, fue consiguiendo el ascenso dentro de la estructura docente de la Escuela, de la que había sido alumno antes de ser pensionado en Madrid y en la que ocuparía el cargo de director de pintura el 7 de noviembre de 1802 junto a otros profesores:

“Y nombro para la Direccion de Pintura a D. Joaquín Cortez, discípulo que fue de esta Real Escuela que estando estudiando en la Corte con pención y a expensas de nuestra Real Escuela, vino a esta ciudad por Comisión del Rey NS para copiar los famosos cuadros de Murillo de la Sta Caridad: y para Teniente a D. José de Guerra natural de Osuna y Discipulo dela misma escuela a D. José Bequer que estuvo pencionado en la Corte para el Gravado en dulce por encargo para enseñar gravado...”²¹⁷”.

También en este principio de siglo se incorpora como secretario Joaquín Cabral Bejarano, que llevaba intentando formar parte del profesorado de la Escuela desde 1788, cuando José Ruvira falleció y éste pidió su plaza a Floridablanca en un escrito en el que destacaba sus “*capacidades de dibujo de coches*”²¹⁸.

²¹⁶ Quesada, Luís; *Los Cortés. Una dinastía de pintores en Sevilla y Francia entre los siglos XVIII y XIX*, Sevilla, 2001, p. 24.

²¹⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Libro I de Actas, 7-XI-1802, fol. 26.

²¹⁸ Archivo del Alcázar de Sevilla, Caja 152, expediente 18.

La junta del 6 de enero de 1801 fue la primera redactada por Cabral Bejarano, y estuvo marcada por la solemnidad debido a que homenajearon las pérdidas humanas que había ocasionado la reciente y terrible epidemia de fiebre amarilla de América o *Typhus Icteroides*. Una epidemia que azotó fuertemente a la ciudad de Sevilla²¹⁹, la cual perdió en torno al 18% de la población en los cuatro meses que duró²²⁰. En esta junta, a la cual faltaron varios miembros por más que justificada prevención, se hizo un pequeño memorial de los profesores fallecidos, Juan de Dios Fernández, Francisco Pardo y Lucas Zintora²²¹.

Además, se hizo un homenaje a los logros de tres de los más apreciados alumnos que fallecieron en aquel desgraciado momento, ofreciendo importantes datos que, sin entrar en frivolidades, se consideran bastante ricos para ilustrar la visión de las obras que ejecutaban estos discípulos en su cotidianeidad.

El primero de los alumnos es José Suárez de unos 35 años, al que tenían en gran admiración por su habilidad como copista. Dicen que no llegó a ejecutar nada de su propia invención, quizás si no hubiese fallecido tan joven hubiese podido demostrar su inventiva. Como copista cuenta de forma literal, “*mozo de singular talento para copiar no solo a Murillo, sino a otros Autores como lo acredito en las que hizo en tabla, Descendimiento de la Santa Cruz y tres tablas que copió del Gabinete de D. Francisco Alendoza*”. Esto viene a resaltar lo señalado anteriormente sobre el gusto por Murillo. El modo de resaltar sus habilidades deja claro que, en la formación artística del momento, “copiar” era prácticamente sinónimo de hacer reproducciones de obras murillescas, ya fuesen suyas o de su estilo. Las obras que destacan como grandes reproducciones provienen del Gabinete de D. Francisco Alendoza, amante de las bellas artes también fallecido en la epidemia. Los nombres que salen de esa colección son Miguel Ángel, Van Dyck y Rubens; todos de altísimo nivel y que por la complejidad de criterios de la época pudieran ser originales o copias concebidas como genuinas. La obra de Rubens a la que se refiere era el San Pedro que se encontraba en la casa del Marqués de Moscoso.

²¹⁹ Sobre el tema de la epidemia, ver Hermosilla Molina, Antonio; *Epidemia de fiebre amarilla en Sevilla en el año 1800*, Sevilla, 1978.

²²⁰ Suárez Fernández, Luís; *Del antiguo al nuevo régimen: hasta la muerte de Fernando VII*, Volumen 12. Madrid, 1981, p. 8.

²²¹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Libro I de Actas, folio 23v, 6-I-1801.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

El siguiente alumno resultó ser tan solo un niño de trece años pero que a pesar de su corta edad consiguió hacerse destacar en el panorama artístico, llegando a llamar la atención del mismísimo protector Bruna, al que sorprendió con un paso de la pasión sobre un pequeño cartón. También destacó en el campo de las reproducciones, en donde copió *“un S. José de Valdés con la misma valentía y colorido que el original este y otro vorron que hizo el Nacimiento de la Virgen de Murillo que estaba en la Catedral”*. Destacó en la práctica del retrato a pluma bajo la tutela de José Alanís y consiguió asombrar con bellos dibujos a lápiz y aguada, con una figura desnuda pintada al temple, así como con una gata con sus crías en una silla en perspectiva que copió del natural al óleo. No solo dominaba el dibujo y la pintura, sino que también hizo el Nacimiento de Murillo de los Capuchinos en figuritas de barro con bastante tino y para Semana Santa, figuras de soldados para los pasos de Pasión siguiendo el estilo de Salvator Rosa.

Finalmente se recordó también al presbítero Domingo Espinal que se encargó de realizar las copias de los cuadros de la Caridad que están en el Monasterio de San Jerónimo de Buenavista.

Como resulta evidente, la pervivencia de la pintura barroca seguía latente, muy a pesar de los esfuerzos académicos que llegaban desde Madrid con el espíritu clasicista romano, que quedaba en contraposición de los cálidos colores de las obras de Murillo y Valdés. Y este interés por la viveza del color queda matizada por las menciones de Van Dyck y Rubens, cuya hipótesis de la existencia de obras de su legítima autoría en las colecciones de dichos señores queda lanzada a través del solemne testimonio que se leyó en la junta del día de Reyes de 1801.

2.5.5.1 Criterios académicos y metodología en la formación pictórica en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla a fines del siglo XVIII. Libertad de ejecución de las Artes.

Si bien es de gran dificultad conseguir información sobre la Escuela de Bellas Artes, aún lo es más de su funcionamiento interno. Uno de los pocos testimonios importantes es el del historiador viajero Antonio Ponz, que en la elaboración del tomo IX de su extensa obra *Viage de España* realizó una estancia en Sevilla, en donde fue acogido por el protector de la Escuela D. Francisco de Bruna. Ya había tenido contacto con anterioridad con la Escuela sevillana, de lo que se sabe estuvo presente en el invierno de 1772, cuando Bruna en un oficio en el que incluye una selección de obras a la Corte, incide en que pueden pedir testimonio del buen funcionamiento de la misma al citado Ponz²²²: “y si v.e. fuese servido podrá informarse de Dⁿ Antonio Ponz, el que asistió una mañana á la Academia quando passó por esta Ciudad”.

Años después en plena redacción del tomo dedicado a Sevilla, Bruna remite el 14 de junio de 1779 al Conde del Águila para su corrección y ampliación, una relación denominada *Pinturas y esculturas mejores de Sevilla*, redactada por el pintor Juan de Espinal. Como se expresa en el oficio, la finalidad era la de colaborar con Antonio Ponz en su estancia para la finalización del tomo IX dedicado a Sevilla²²³, en el que se incluye una extensa reflexión en torno al modo de desempeñar la enseñanza en disciplinas artísticas y conseguir a su vez su correcto desarrollo²²⁴.

²²² Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo XI, folio 59.

²²³ Carriazo y Arroquia, Juan de Mata; “Correspondencia de Don Antonio Ponz con el Conde del Águila”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Vol.V, nº.14, Madrid, 1929.

²²⁴ Ponz, Antonio; *Viage a España*, tomo IX, Madrid, 1780, pp. 275-289.

2.5.5.1.1 El dibujo del natural como base. Mimesis.

El principal pilar de la enseñanza artística de la Escuela fue el dibujo del natural, seleccionado siempre con el mejor criterio y desde el inicio de la formación. La corrección de sus formas resultaba fundamental para la efectiva ejecución, por lo que se recurría a estatuas del antiguo, a modelos vivos y a las obras realizadas por los propios artistas de la Escuela. Los principiantes debían empezar enfrentándose a detalles más accesibles para ellos, basándose pormenores concretos, tales como pies, manos o cabezas. Esto se posibilita gracias a la gran colección que atesoró Bruna en los Alcázares, muchas de ellas procedentes de las excavaciones de Itálica y de primerísima calidad. El contratar modelos para que posaran al natural pasó a ser un recurso casi imprescindible, aunque en los momentos de mayor penuria económica tuvieran que contentarse con los modelos en yeso o los ya existentes.

En los inicios de la Escuela, la necesidad de modelos era imperante por lo que buena parte de los primeros vaciados fueron fruto de una petición de Bruna a la Corte, tal y como hizo en diciembre de 1772: *“Tambien sup.^{co} à v.e. se sirva mangar dirijirme alguna porcion de modelos de Yeso del gran repuesto que tendran en la Academia de esa Corte”*²²⁵. Se tiene constancia de que la súplica llegó a buen puerto por una carta que envía Bruna a su amigo el diplomático Antonio de Iriarte, en la que le narra las maravillas que hubiera visto en los Alcázares de haber viajado con la corte años antes²²⁶:

“Mi Amado Amigo: si yo hubiera tenido la buena suerte de que ubiese vmd. Benido con la Corte en el año de 96, havria logrado el grandisimo gusto de hospedarlo en mi casa y que viese los tales quales adelantamientos que yo he hecho en este Palacio, y en los dos famosos Salones, en que tengo la coleccion de pinturas, Estatuas é inscripciones, en que he gastado muchos pesos de mi bolsillo, para adquirirlas y trasnportarlas: Con los modelos grandes de Yeso del estudio de Mengs, que vino Pamici á formarlos, en que gastó dos meses, que lo mantube con un ajudante; y haviendome librado el Rey 100 doblones, tuve que gastar otros 100 mios”.

El empleo del término mimesis desde el siglo V a.C. fue designado para el proceso de reproducción del mundo externo. Para entenderlo como el concepto de imitación hay

²²⁵ Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo XI, folio 59.

²²⁶ Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, folio 4, oficio del 3 de febrero de 1802.

que remitirse a la reflexión de Sócrates en torno a la distinción que tenían la pintura y escultura del resto de las artes: “*su diferencia estriba en que se dedican a construir el parecido de las cosas; imitan lo que vemos*”²²⁷. Con estas palabras se formuló la principal teoría de las artes durante siglos, la de la imitación como función básica de la pintura y la escultura.

El concepto de mimesis derivó en dos teorías o corrientes de pensamiento, las cuales alcanzaron una tremenda repercusión y vigencia. La posición de Platón ante la imitación fue evolucionando desde sus primeros escritos, siendo desde el libro X de la República cuando el concepto pasó a establecer toda una teoría descriptiva. En esencia, para Platón, se trataba de la realización de una copia fidedigna de la realidad. Sin embargo, Aristóteles reformuló aquella vía de pensamiento estético y la planteó como la representación de las cosas de forma más o menos bellas de lo que son, es decir, al efectuar la imitación, poder presentarla como son o deberían ser, con un libre enfoque de la realidad. Según el enfoque aristotélico, la libre creación de una obra artística debía estar basada en los elementos de la naturaleza²²⁸.

Estos planteamientos no serían rescatados hasta el renacimiento, momento en que pasarían del olvido al máximo desarrollo y se establecería como un concepto básico del lenguaje artístico. La postura más simplificada de la imitación establecida por Platón gozó de gran aceptación entre los maestros renacentistas, aunque tras la asimilación de la *Poética* de Aristóteles se volvieron de nuevo a dividir las posturas ante el concepto de la mimesis. Una vez arraigadas en el sentimiento renacentista, pasó a difundirse por toda Europa, pasando de Italia a Francia y finalmente a España.

La academia sevillana fundada por Murillo partió de la formación a través del dibujo del natural, una tradición que siguió vigente en la Escuela de Nobles Artes de este final de siglo XVIII. Para el desarrollo de las actitudes artísticas de los alumnos sevillanos se abusaba del dibujo del natural, ya fuesen modelos vivos o desde otras obras; y se aceptaban las directrices que llegaban desde la Corte madrileña. Hay que entender al alumnado sevillano como uno que desconocía de las tendencias artísticas que estuviesen

²²⁷ Tatarkiewicz, Wladyslaw; *Historia de Seis Ideas*, Madrid, 2001, p. 302.

²²⁸ *Ibíd.*, p. 303.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

surgiendo fuera de la península y al cual se les trataba de imponer el academicismo de Mengs de forma directa.

Estas obras traídas eran copiadas sistemáticamente sin caer en que aquellas eran fruto de unos procesos teóricos y filosóficos previos, los cuales obviamente en estos inicios de la academia sevillana aún no se practicaban. La formación teórica e intelectual era algo tremendamente necesario para el buen ejercicio artístico. La llegada de vaciados desde Madrid para ser empleados como modelos reforzaba además el ideal platónico de la perfección de la estatuaria clásica.

El conflicto surge cuando se trata de integrar aquella corriente académica, la cual quedaba vacía y fría al no ser ejecutada con los planteamientos teóricos que implicaban; en una ciudad como Sevilla, en la que estaba integrada tremendamente la estética de la academia murillesca. La huella que habían dejado las escenas de costumbres de Velázquez o Murillo era la prueba de que en Sevilla se tenía una concepción más aristoteliana a la hora de retratar la realidad. Mientras desde Madrid llegaban los postulados de Winckelmann a través de Mengs y el ideal de la estatuaria clásica; en Sevilla lo arraigado era el realismo velazqueño y la calidez de las escenas murillescas.

La teoría aristotélica recogida en su *Poética*²²⁹, establecía la división literaria entre la tragedia y la comedia, afectando peyorativamente a la pintura de género, ya que esta representaba a personajes de la cotidianeidad en contraposición de los actos nobles de los seres superiores de la tragedia. Esta devaluación fue recogida por multitud de autores de la época, destacando la postura de Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura*: “*artistas que han conocido tan poco o han tenido tan poco respeto como para degradar el arte generoso a las ideas inferiores, como puede verse hoy en tantas pinturas de género (cuadros de bodegones) de temas bajos y extremadamente básicos, algunos de borrachos, otros de tahúres y cosas similares, sin más ingenio o argumento que el gusto del pintor por retratar a cuatro pícaros y dos mujeres desaliñadas. Para el descrédito del arte y la poca reputación del artista*”²³⁰.

El fuerte costumbrismo de Murillo estaba afianzado en las retinas de los artistas sevillanos, las cuales, a pesar de amoldarse a los dictados de la academia madrileña,

²²⁹ Aristóteles; *Poética*, Madrid, 2008.

²³⁰ Carducho, Vicente; *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, 1979, p. 338-339.

siempre aspiraban en su interior a conseguir la expresividad de las obras que podían contemplar en la ciudad. Quizás este conflicto no permitió que los artistas de la Escuela evolucionasen como debían o simplemente carecían del genio necesario para continuar decorosamente con el imaginario de la ciudad.



Ilustración 20. Aula de dibujos de modelos al natural, José Gómez de Navia, 1781, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando²³¹.

²³¹ Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. P-2299.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

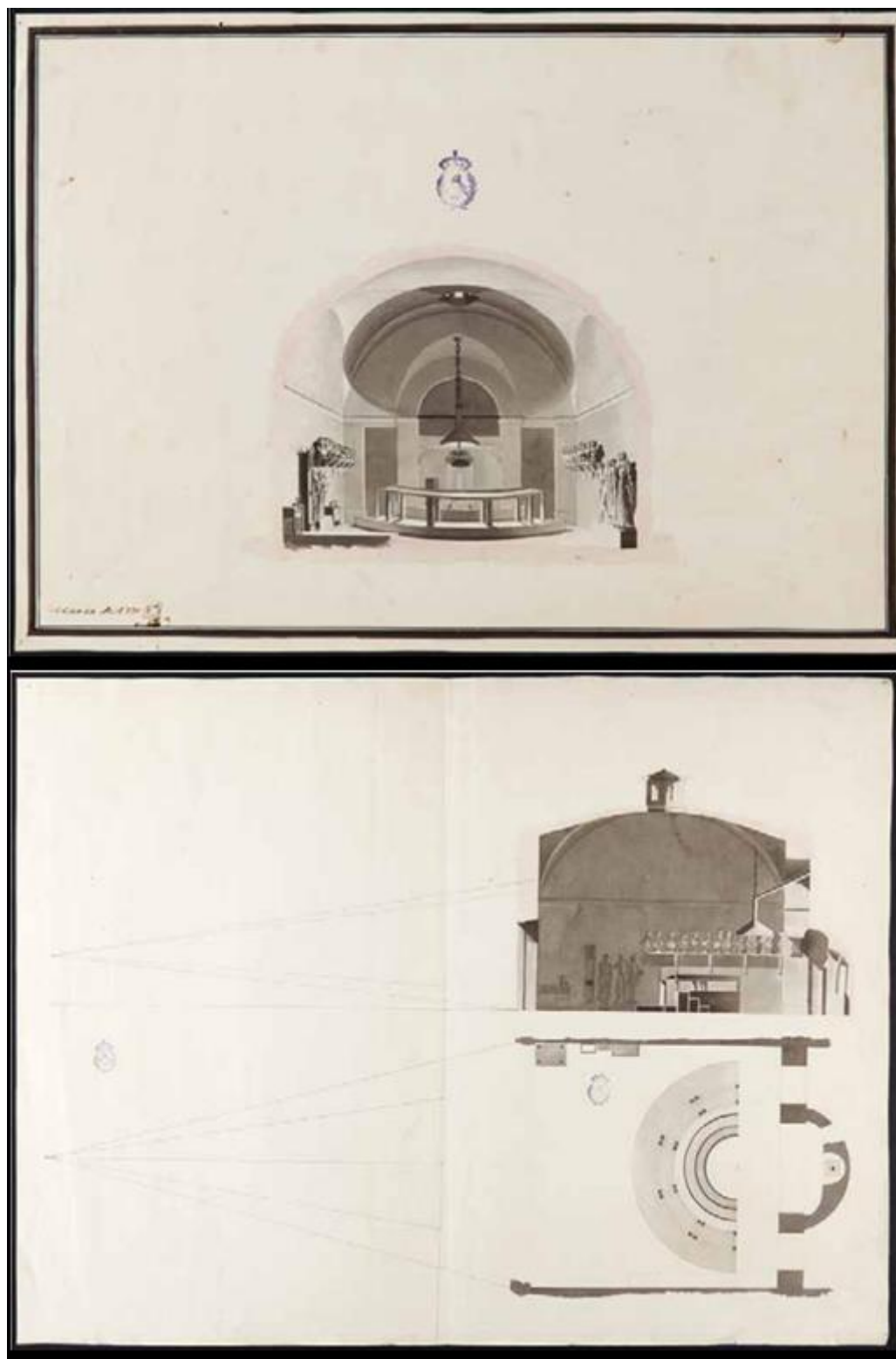


Ilustración 21. Sala de modelo natural en una academia de bellas artes, 1791, José Joaquín de Troconiz, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando²³².

²³² Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. A-172.

2.5.5.1.2 La innovación del conocimiento científico.

Siguiendo con los métodos de enseñanza, como innovación frente a la formación del sistema gremial, el espíritu ilustrado académico tenía la necesidad de un código basado en las disciplinas teóricas. Se acuña una necesaria base asentada en el conocimiento científico, que reunía aspectos tan diversos pero imprescindibles como la aritmética, geometría, perspectiva, anatomía, proporción o la simetría. Por muy efectiva que sea la práctica, el estudiante siempre caerá en errores técnicos si no maneja la base teórica.

Para abordar la anatomía había que haber manejado como mínimo los escritos de Palomino y Juan de Arfe. Para su aplicación a la práctica artística, dependían más de la obra de Andrés Vesalio, caso de "*De humani corporis fabrica*" (Sobre la estructura del cuerpo humano) y no tratando de aventurarse en especulaciones anatómicas ya que ese campo pertenece a los médicos. Como modelos a seguir eran recomendables los de Miguel Ángel, que a su vez influyeron en los célebres dibujos de Gaspar Becerra para la *Historia de la composición del cuerpo humano* del Doctor Valverde.

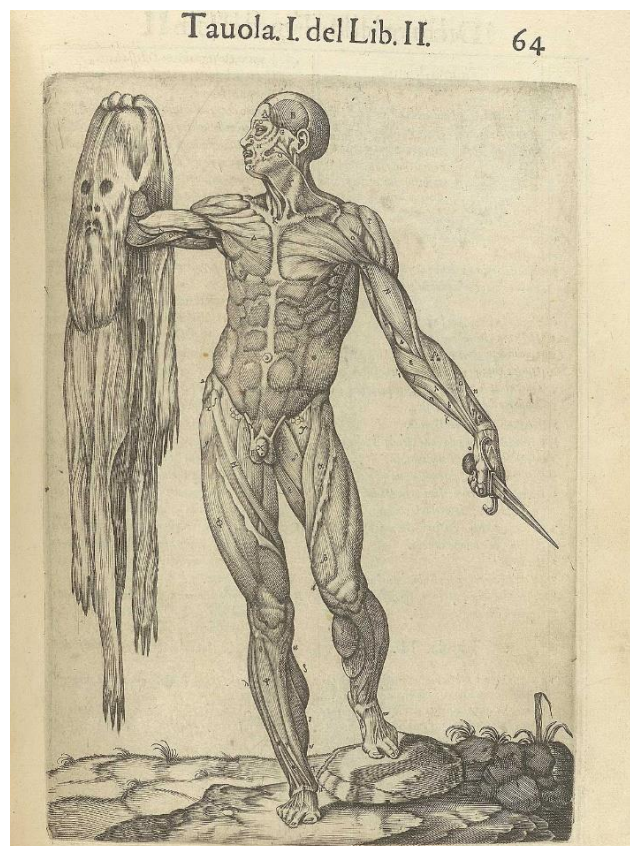


Ilustración 22. "*Historia de la composición del cuerpo humano*" p. 64, Juan Valverde de Hamusco, Gaspar Becerra, Nicolás Beatrizet, 1560.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

En la pintura resulta esencial el manejo de la perspectiva, a partir de la cual se debía conseguir alcanzar la capacidad de la colocación de las figuras en el plano y de su degradación contribuyendo al efectismo de las distancias. Leonardo da Vinci era estudiado al ser considerado maestro de ella, así como los textos de Palomino, en los que la definía así: “*la perspectiva es nombre genérico que comprehende la delineación de todo linaje de objetos que puedan representarse en una superficie*”²³³. El estudio de la simetría partía de la utilización de las estatuas griegas como modelo ya que en ellas eran donde se concentraban la belleza y la proporción de la naturaleza. Por ello se utilizaba la obra de Gérard Audran, *Las proporciones del cuerpo humano, medidas por las más bellas estatuas de la antigüedad*.

²³³ Arce y Cacho, Celedonio Nicolás de; *Conversaciones sobre la escultura: compendio historico, teorico y practico de ella, para la mayor ilustracion de los jóvenes dedicados á las bellas Artes de Escultura, Pintura y Arquitectura*, Pamplona, 1786, p. 403.

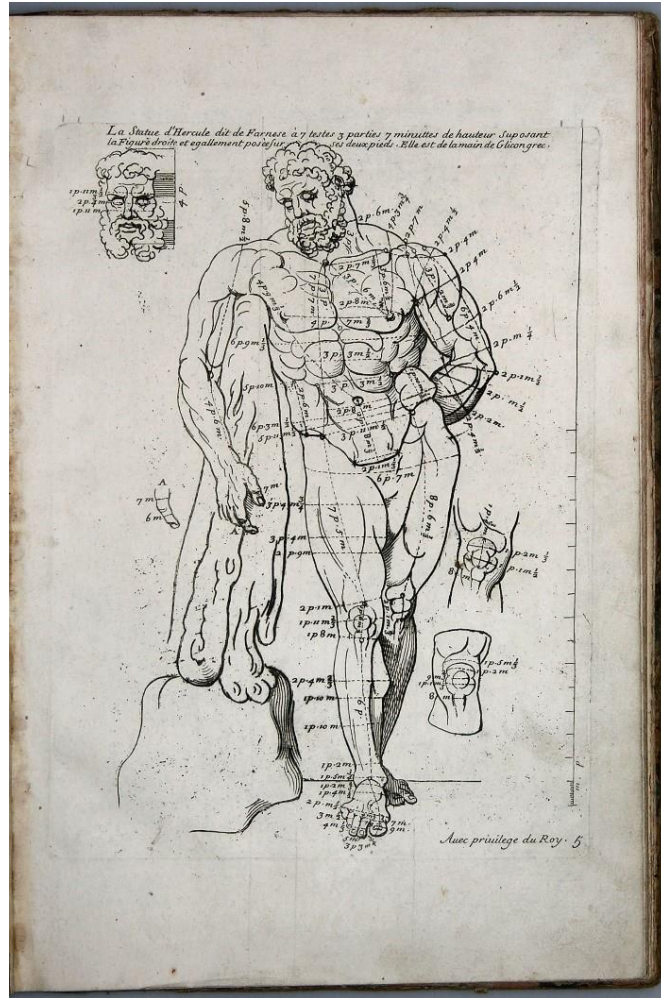


Ilustración 23. “Les mesures de l’Hercule Farnèse”, Gérard Audran, en *Les Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l’Antiquité*, Paris, 1683.

El dominio del colorido resultaba fundamental, sobre todo en un lugar como Sevilla cuya escuela pictórica ha destacado desde sus inicios por ello. El proceso de aprendizaje del colorido partiría del natural, aunque en un principio para conseguir dominar esa capacidad muchos debían recurrir a la copia de cuadros de maestros del color, siendo Murillo el artista al que más se recurrió durante la formación. Así sí para el dominio del dibujo había de servirse de la estatuaría clásica, el estudio del natural era fundamental para el colorido, por lo que debían de empezar por temas no gran envergadura, pero sí de útil detallismo. La naturaleza brindaba motivos tales como flores, peces o aves, hasta llegar a la plasmación de paisajes. También funcionaban los interiores con bodegones, utensilios y alimentos que servían para desarrollar la problemática de la iluminación en ámbitos íntimos.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

El conocimiento arquitectónico era considerado como un elemento que enriquecía sobremanera el ejercicio pictórico. La importancia del ornato bien estudiado siguiendo siempre con seriedad los cinco órdenes arquitectónicos, conseguía ennoblecer el arte de la pintura, guiándose el estudiante con los grandes ejemplos brindados por Rafael, Giulio Romano, Tiziano o Veronés.

2.5.5.1.3 Cultura y Sentimiento en la Creación Artística.

Una vez manejado estos apartados y en el caso en que el estudiante decide dar el paso a la creación artística, debe saber antes de ello que siempre se requiere una base cultural previa. De hecho, hay géneros pictóricos en los que resulta imprescindible el conocimiento popular. Si se decide por el género costumbrista, en el caso de no ser persona culta puede ocasionar mezclas disparatadas del tipo de elementos nacionales con extranjeros o caer en anacronismos. Así, el pintor que aspire a la grandeza debe manejar las lecturas apropiadas, desde las historias griegas y romanas hasta las locales y eclesiásticas. En la escuela sevillana se rehuía del factor arbitrario que caracterizaba a los caprichos venecianos que, si bien desarrollaban unos coloridos muy admirados, aquí no era bien tolerado el “capricho” por ser requisito inexpugnable el de la verdad dentro de la nobleza de la pintura.

Dentro del área de la inventiva del pintor se encuentra el de la disposición de elementos. En la creación, la escena debe ser clara, con los personajes fácilmente identificables sin dar lugar a ningún tipo de confusión, aun tratándose de una composición compleja que incluya una multitud de personajes.

En esta escuela sevillana de finales del siglo XVIII se ejercía una doble moral en cuanto a las composiciones de las pinturas. Si bien se rechazaba con rotundidad cualquier ápice de arbitrariedad en los elementos incluidos, por otro lado, se aceptaba de buen gusto la idealización de la escena por el bien de la belleza. Y esto viene a ser lo siguiente, el artista como ente humano se enfrenta a la escena a representar, una escena perceptible y completamente verosímil. Y aquí es donde entra en funcionamiento el genio del creador, su imaginación desarrolla y sublima la escena, elevando la acción e incluso llegando a cambiar el “lo que ocurrió” por un “lo que pudo haber ocurrido”. Ubica lo representado en el mismo medio de la grandilocuencia de la naturaleza creando de esta manera poesía, *Ut pictura poesis*, como lo calificase Horacio. Para alcanzar esto, el artista debe manejar y

disfrutar de lecturas poéticas, pues a través de ella conseguirá desarrollar la imaginación hacia conceptos más elevados.

Por muy detallado que sea el dibujo o esplendoroso el color de la pintura, de no contener expresividad caerá en el olvido casi con total seguridad. Del estudio puede alcanzarse la perfección técnica, pero solo de la observación del natural es posible conceder de la gracia del sentimiento a la obra. En ella debe reflejarse la vida reflejada, así como las distintas emociones que abarque la obra, influyendo en el espectador cuando esto se consigue. Para contemplar ejemplos de obras en las que estuviesen latentes sentimientos se tenían en consideración las de Leonardo da Vinci, Domenichino, Poussin, y sobre todo a Rafael. A través de ellas podían los estudiantes observar las alteraciones en los rostros en función de las pasiones, así como la expresión de los cuerpos por las mismas. Este apartado era considerado como el más difícil del aprendizaje de la pintura, pero a su vez es el que dotar de mayor valor al conjunto de la obra puesto es el que la dota de vida.

2.5.5.2 Cédula Real de 1785 para la libertad en la ejecución de las Artes.

Conforme va avanzando el siglo XVIII, paralelamente se va conformando la imagen y concepción del artista, cuya identidad va progresivamente dibujándose. El sistema gremial seguía sin ver con buenos ojos las instituciones académicas del tipo de la Escuela de Nobles Artes debido a su estricto sistema de competencias y encasillamiento profesional. Muy sonadas fueron las disputas gremiales del siglo anterior contra artistas extranjeros que pretendieron ejercer en Sevilla, o contra los que ejercían un arte distinto al que estaban cualificados. La concepción gremial del arte como un oficio seguía vigente pese a la renovación de medios formativos tales como las aquí tratadas, siendo normales los litigios respaldados por el gremio en contra de los artistas. Este aspecto resultaba contradictorio con el nuevo espíritu ilustrado y toda la protección real que iba en aumento.

A partir de la década de 1780 es cuando se consigue derogar estas prácticas y se adaptaría la legislación a la nueva corriente de pensamiento, conformándose las academias como uno de los grandes logros de la Ilustración. El proceso renovador llegó tras una serie de peticiones a la Corona y que dieron como fruto la Cédula de 27 de abril de 1782. En ella se concedía permiso a todos los escultores para preparar, pintar y dorar sus propias obras para conseguir que alcanzasen la perfección correspondiente. Esto no fue sino la respuesta a los continuos enfrentamientos entre los gremios de doradores, carpinteros y demás oficios; teniendo ahora la prohibición explícita de no molestar a los escultores en el proceso creativo de sus producciones, bajo pena de cuatro años de destierro.

Sin embargo, el cariz ilustrado de la cédula real recoge la perspectiva negativa de los trabajos realizados en los gremios, sobre los que están los ejercidos en las escuelas, concebidos como superiores en todos los aspectos. Por ello, incluye el deseo real de que los profesores no se empleen en obras que no sean de su profesión, *“ya que con ellas entorpecen su ingenio y perjudican tanto a Gremios como a las Nobles Artes”*. El control llegó a plantear la posibilidad de pedir reconocimiento judicial de las casas y talleres de los escultores, recibiendo el denunciante una pena de cuatro años de destierro y 150 ducados en caso de no hallarse obra ajena a su arte. En el caso de encontrarse alguna obra, pasaría a la Real Academia para su examen y en caso de ser reconocida se le impondrá una pena al artista de la privación de su arte por *“menospreciarlo”*.

Esta concepción elevada de las nobles artes frente a las gremiales es la que impulsaría la extensión de la cédula al resto de artes en los años posteriores. El paso decisivo llegó tras un litigio importante en Mallorca la primavera de 1783 que derivó en Real Orden el 14 de septiembre de 1783. En ella se declaran libres las profesiones del dibujo, pintura, escultura, arquitectura y grabado en Mallorca. Aquí la pena para los que molesten la ejecución de las artes se eleva a cuatro años destierro y pena de 200 ducados, así como la privación del ejercicio de la actividad del demandante.

La extensión a todo el territorio español vino con la Cédula del primero de mayo de 1785, firmada en Aranjuez por el secretario escribano de cámara del Rey, Pedro Escolano de Arrieta. En ella se utiliza la misma regulación de las nobles artes de forma que en todas las provincias reciban la protección y libertad pertinente.

La renovación artística no solo se efectuó en el pensamiento, sino que ahora a partir de esta cédula, también de forma legal. El artista ya no tiene limitación en la ejecución de obras, puede dar rienda suelta a su creatividad sin verse condicionado por las presiones medievales del gremio. Y no solo al arte comercial o el de encargos, sino al ejercitado por el arte en su concepción más pura. Esto abre nuevas vías a la creatividad, aunque no llegaran a desarrollarse con entereza hasta el siglo siguiente ya que este momento imperaba en Sevilla los dictados del academicismo, y sobre todo en estas primeras décadas del impulso de la Escuela de Nobles Artes.

2.5.6 EL FALLECIMIENTO DE FRANCISCO DE BRUNA Y EL PATRIMONIO PERDIDO POR LA ESCUELA: LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS DE VELÁZQUEZ Y EL LIBRO DE DIBUJOS DE LA ACADEMIA DE MURILLO.

Se puede decir sin miedo alguno que la figura de Francisco de Bruna resultó crucial desde los inicios de la Escuela de Nobles Artes. No solo intercedió en la Corte madrileña y en la Academia de San Fernando en beneficio de la institución, sino que se encargó de una infatigable búsqueda de apoyo económico que fue decisivo en sus años de evolución. Y es que, llegados a este punto del presente estudio, queda más que justificada la excelente labor que ejerció a lo largo de 37 años como protector de los artistas y estudiantes sevillanos. El 27 de abril de 1807 tras varios achaques de pulmonía, fallecía Francisco de Bruna a los ochenta y ocho años:

“En la Plazuela de las Banderas murió el Excelentísimo Señor Don Francisco de Bruna y Ahumada nt.^l de la Ciudad de Granada, Cavallero del Avilo de Calatrava del Consejo de Estado, del de Castilla y su R.^l Camara, del R.^l de Hacienda, oydor decano con cédula de preeminencia de la R.l Audiencia de esta Ciudad de Sevilla; ten.^{te} Alcaide de sus R.^s Alcazares & &, marido que fue de la Excma. Sra. Doña Mariana Villalon y Salcedo testó ante D. Francisco Mig^l. Solano Escrió. De Cámara de los R.s Alcazares de la R.l Audiencia d^e esta Ciudad en 24 del presente. Albaceas la dha Excma. Sra. Y el Sr. D. Francisco Diaz Bermudo del consejo de S. M. Y su Regente en esta R.^l Audiencia. Murió el dia 27 de Abril á las 3 y cuarto de la tarde: fué de 80 Sacerd.^{tes} Canon. De Dolores.- Encomienda de 40 Sacerd.^{tes} Novenario de 12 Capellanes. —

(Año de 1807.—Libro 29, fol. 5. Parroquia del Sagrario, de Sevilla)”²³⁴.

Según esta cita del libro de defunciones sacada por Gómez Imaz, el 24 de abril de 1807 hizo testamento ante el escribano de los Alcázares, Francisco Miguel Solano. El problema vino cuando uno de sus herederos, Luis Meléndez, que en un ejercicio de búsqueda de prestigio ante la Corona informa al rey de la existencia de las importantes

²³⁴ Gómez Imaz, Manuel; *Sevilla en 1808. Servicios patrióticos de la suprema Junta en 1808 y relaciones hasta ahora inéditas de los regimientos creados por ella, escritas por sus coroneles*, 1908, Sevilla, p.152.

riquezas que dejaba Bruna con la excusa de proteger la integridad de la colección, debiendo desde su punto de vista de pasar a la corona²³⁵.

El día de su muerte se reunieron en una junta y cortaron las clases por “*estar de cuerpo presente el cadáver del Excmo S^o D. Fco de Bruna y Ahumada*”²³⁶. Dos días después se reunieron en una junta extraordinaria para debatir el modo de recuperar las “*Pinturas Libros y demás Papeles &.^a q^e se tenia en poder del Excmo S^o Dn Francisco de Bruna*”²³⁷. Para ello decidieron enviar una representación firmada por todos los directores al teniente de alcaide interino Fernando Miguel de Hurtado en la que se incluía un listado de piezas dado a conocer por el conserje José Alanís para que se separasen en la testamentaria. Hurtado era el encargado de suplir a Bruna, además de haber sido una persona de su total confianza. La relación de obras es la siguiente²³⁸:

números	Pinturas q ^e . reclama la Escuela de las tres Nobles Artes. 41
1... /	Vn Quadro de la Adoracion de los Reyes de dos varas y media escasa de alto y vara y media de ancho: Po ^r Velazquez
2... x	Vara y tercia de alto y vara y media quarta de ancho Una Susana, Por Berones:
3... x	Una V ^a y media quarta de alto y tres q ^s y m ^a de ancho Retrato de Murillo – Copia:
4... x	Tres Varas de alto y dos de ancha: Copia de Murillo. La Sacra familia: p ^r . Rubira:
5... x	Tres Varas de alto y dos y quarta de ancho Nacimiento de Mens p ^r . Cortes:
6... x	Vara y media de alto y dos de ancho: Sipion q ^e . entrega la Muger à Lucio p ^r . dcho Cortés:
7... 239 x	Vara y dos tercias de alto y Vara y quarta de ancho: Un retrato Copia de Batoni: p. el dho Cortés:

²³⁵ Romero Murube, *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla, 1965, p.82.

²³⁶ Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas I, 27-IV-1807, p.28v.

²³⁷ *Ídem*.

²³⁸ Archivo del Alcázar de Sevilla, caja 152, exp.13.

²³⁹ En el margen del folio garabateado varias veces el nombre Pedro Martin.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

8... x	Tres q ^s . de alto y dos tercias de ancho: retrato de Mens- Copiado p ^r . dho Cortes del q ^l . posee el Yltmo. S. D ⁿ . Bernardo de Yriarte:
9... x	Tres q ^s . de alto y media V ^a de ancho: retrato de un Jesuita:
10... x	Otro de tres q ^s . y media de ancho y tres q ^s . de alto: Un Jesuita defunto:
11... x	Una V ^a y tres de alto y tres q ^s . de ancho: Una Virgen con su niño:
12... x	Media V ^a . de ^{alto} , y una tercia: dos de zantos vestidos à la Española antigua p ^r . Escuela del Ticiano

La reclamación de los profesores de la Escuela llegó a oídos de la Corte, factor que unido a la llamada de atención sobre las obras del heredero de Bruna Luis Meléndez dio lugar a la movilización por parte de la Corte para conocer con detalle la importancia de aquella serie de obras de gran valor depositadas en el Alcázar.

Aquello dio lugar a la orden al alcaide suplente de Bruna en los Alcázares, Fernando Miguel Hurtado, de elaborar un listado de las obras más destacables, el cual fue enviado con fecha de 13 de mayo de 1807:

“...la noticia que Su Majestad quiere tener del museo del Difunto, que consiste en una colección de 6 ó 7 mil medallas de oro, plata, grandes y pequeños bronce, consulares, imperiales, colonias, municipios, góticas, árabes y españolas de los tres últimos siglos, pero están sin clasificar porque el Difunto pensó hacer conmigo este trabajo en una temporada de 3 ó 4 meses, en que no pude ayudarle por haber empezado a flaquear de la vista y lo dejó. VE que tiene un gusto decidido en letras humanas y antigüedades (según me dijo varias veces el Señor Bruna que lo había tratado en esa corte el año de 791) se hará cargo de las dificultades que tendrá ahora el Regente en la noticia que haber pide de él y de las demás preciosidades, por las pocas personas que hay en Sevilla que entiendan de ello; pues aunque yo, por haber sido el Difunto mi maestro me he aplicado alguna cosa al estudio de humanidades, y el Regente cuenta con mi ayuda, tengo una imposibilidad física, por mi falta de vista, por mis achaques habituales, y por los negocios de mi obligación, que no me dejan tiempo, ni aun de atender a mi caudal que tengo entregado a

un criado de campo, y no lo veo sino dc año en año por Semana Santa, lo que se dignará VE tener presente, por si se pensase que me lo mande como mi primer Gesto.

... Ha quedado una librería como de 3.500 volúmenes, y entre ellos alguna obra rara, de las que se mandaron a Su Majestad el año pasado unos 20 tomos de caballería andante y el precioso manuscrito del tesoro del Rey Don Alonso el Sabio, que trata de la Filosofía de su tiempo; pero tampoco quedó formado el índice.

... En la colección de pinturas hay algunos originales de aprecio, y entre ellos un cuadro apaisado como de vara y media de alto, y algo más de dos varas de largo de unas lavanderas que se tienen por de Aníbal Carraci; hay una famosa adoración de los Magos de 2 ^{1/2} varas de alto y vara y media de ancho, original de Velázquez muy bien tratada; pero ésta y otros dos retratos de Ticiano (según se cree) los han reclamado los Directores de la Escuela de las Artes, porque dicen (y es así) que se trajeron de las temporalidades de los Jesuítas con otras pinturas que están en el Salón bajo del Alcázar para el estudio de los profesores; lo que constará de los censos, y de unos papeles que tenía el Difunto, y estarán entre sus manuscritos; yo, Señor excelentísimo, hago memoria que hará unos 36 años se trajeron estas pinturas del Noviciado de San Luis y otras casas para el Palacio del Lomo del Grullo y capilla destos Alcázares, y como en el de 775 se erigió y dotó con el fondo de Alcázares la escuela de las Bellas Artes, se destinó el Salón dellos para el estudio de los Profesores, al que agregó el Difunto una porción de estatuas de yeso de las mejores, otras de mármol antiguas; una colección de inscripciones de la Bética y otras preciosidades (con dinero y a costa del rey) de manera que este salón es la admiración de los forasteros, y aun pocos días antes de morir me encargó el Sr Bruna, escribiese a VE el estado en que lo dejaba.

... De historia natural, de camafeos y producciones del Asia hay bastantes preciosidades; de modo que según me persuado merecía este Museo la atención de que lo examinasen y apreciaran una o dos personas inteligentes y primeras que viniesen de la corte en comisión para el efecto, con destino a que lo comprase Su Majestad u otro Personaje que quisiese adquirir la colección”²⁴⁰.

²⁴⁰ Archivo de los Reales Alcázares de Sevilla, caja 153; citado en López Rodríguez, José Ramón; *Historia de los Museos de Andalucía*, Sevilla, 2010, p.134.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

Tras la notificación a Madrid, Hurtado se puso en contacto con Francisco Díaz Bermudo, ministro de la Audiencia de Sevilla, para dar fe de la verdad de la propiedad de las obras. En este escrito de 26 de mayo²⁴¹, distingue entre las obras reclamadas, las depositadas en la capilla del Alcázar y las existentes en la Escuela:

“En la primera están el original de la adoración de Velazques; dos retratos tenidos por del Ticiano; la urna de evano con un Niño Jesús escultura de mucho mérito; y otra escultura de medio cuerpo del venerable Rodríguez Jesuíta (según se cree) con un corazón en la mano, src. la mesa del vestuario del oratorio, las que havra unos 36 años vinieron de las casas de las temporalidades de los Jesuitas, con varios vestuarios de oratorio para el Lomo del Grullo, y Capilla de estos Alcázares”.

Hurtado deja claro en el escrito que, tras la protección real de la Escuela en 1775, Bruna dispuso un salón en el Alcázar para el estudio de los alumnos en el que dejaría las obras de los jesuitas junto con los trabajos de los profesores:

“En el año de 775 se dotó por el Rey la escuela de pintura con el caudal de Alcázares como vá dicho, y el Sor. Bruna dispuso el Salón magnifico de pinturas con las de los Jesuitas y los trabajos de los Profesores, dexando en su casa para el estudio de estos las que he dho”.

Sobre las posesiones de la Escuela continua con la descripción de un libro formado por dibujos de los célebres artistas de la escuela de pintura sevillana del XVII y que en la actualidad se encuentra en paradero desconocido. Resalta la importancia de mantenerlo en posesión de la dirección de la Escuela junto al manuscrito de la Academia de Murillo:

“Segunda clase: un libro en folio de dibuxos originales de Murillo, Zurbaran, Pacheco, Valdes, y otros Pintores famosos del siglo 17 que sustraxo de la Hermandad de Pintores en la Parroquia de Sn Andrés un Dⁿ. Estevan Cisneros Dorador (según dicen los Pintores) Alcalde que fue de ella, y lo tenia entregado á un comerciante Ynglés que lo iba á extraer á Ynglaterra: Noticioso el Sor. Bruna de esta execcracion, con el gusto y ardiente celo que tenia en la pintura lo recobró, y guardó en su estudio para que no lo volviesen á extraviar, por cuya causa debe entregarse al S^{or}. Teniente de Alcaide nuevo Dⁿ. Eusebio de Herrera quando venga, con las constituciones antiguas de la escuela, en

²⁴¹ Archivo del Alcázar de Sevilla, caja 152, exp.13.

que están las firmas originales de dhos Pintores y conservaba el S^{or}. Bruna por la propia causa; de las que sacó Dⁿ. Juan Cean las noticias que ha publicado é impreso en su carta sre Pintores Sevillanos”.

El escrito lo concluye dejando claro que la postura de Bruna para con la Escuela era bien conocida por todos y sugiere como solución la recogida de las citadas obras por los profesores de forma extrajudicial, sin incluir ningún documento alusivo al caso, ni la reclamación ni este mismo oficio en los autos, de forma que cuando llegase el nuevo protector D. Eusebio de Herrera, estuviese ya todo resuelto.

Mientras tanto, el cuerpo de profesores de la Escuela entrega a la testamentaria de Bruna la documentación relativa a la reclamación de las obras, recopilada por Juan Miguel Sánchez, escribano mayor de la intendencia del ejército y de la superintendencia de rentas de la provincia. En ella “*se hallan seis expedientes formados en virtud de varias ordenes del Rl. y Supremo Consejo de Castilla, en extraordinario, sobre la entrega en depósito de diferentes Pinturas y Piezas de Escultura, de las Casas que fueron en esta Ciudad de los dichos Jesuítas, para la enseñanza publica en la Academia de las tres Nobles Artes de esta misma Ciudad*”²⁴² así como otros relacionados con el Palacio de Lomo del Grullo o los estados marroquíes, en los que siempre estaba presente la figura de Francisco de Bruna²⁴³:

1. [Sin fechar, pero entre 1775-1776 por el profesorado presente]. Noviciado de la Calle San Luís. Incluye las obras de la sacristía, escalera grande, refectorio, librería, claustro alto, cuarto de ejercitantes y procuración; para la Escuela de Nobles Artes.
2. 12-III-1776. Casa Profesa, 46 cuadros, para la Escuela de Nobles Artes.
3. 11-IV-1776. Colegio San Hermenegildo, para la Escuela de Nobles Artes.
4. 6-IV-1772. Colegio de las Becas: Para Palacio del Lomo del Grullo.
5. 20-VII-1772. Colegio de las Becas: Para el Cónsul de los estados de Marruecos.
6. 18-VI-1771. Colegio de las Becas: Vasos sagrados y alhajas de la Sacristía, reconocimiento.

En el primer listado de obras que se envió a Hurtado se incluyen una serie de obras de artistas de gran importancia (Velázquez, Tiziano o Veronés), las cuales no se encuentran identificadas dentro de los anteriores inventarios aportados en 2 de junio. Esto

²⁴² Biblioteca Capitulat Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, fols.30-38.

²⁴³ El informe que contiene estos expedientes con sus respectivos inventarios se incluyen en anexo.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

tiene su explicación en que las intervenciones fueron posibles desde la expulsión de los jesuitas en 1767. Como se ha citado anteriormente, ya en 1771 se hicieron varias incautaciones en el Colegio de las Becas, por lo que es muy posible que se hiciese lo mismo en el noviciado de la calle San Luís. De hecho, gracias al testimonio del viajero inglés Richard Twiss, se sabe que entre 1772 y 1773 ya existían en el Alcázar por medio de Bruna tanto la Adoración de los Magos de Velázquez como el libro de dibujos de la escuela de pintura de Murillo anteriormente citado:

“After having viewed the public edifices I went in fearch of pictures: Murillo, Velafquez, and de Valdes, three of the beft Spanifh painters, were born in or near Sevilla, fo what I expected to find many of their pidures here, and I was not difappointed. I firft waited on Don Francifco de Bruna, to whom I brought an introdutory letter: that gentleman began by fhowing me his own collection of pictures, among which the following are worthy of notice:

A picture reprefenting the Adoration of the Three Kings, who are painted as large as the life, together with Jofeph, la Virgen, el Niño and a fervant: the child is in fwaddling-clothes: the back- ground is obfcure, and the fhadows are very ftrong, fomewhat in the manner of Guido. This picture is one of Velafquez's beft pieces.

An original portrait of Quevedo, with fpectacles, by the fame Velafquez.

A fine engraving, by Carmona, of this picture is inferted in the fourth volumen of the Spanifh Parnaffus.

Four fmall pieces by Teniers.

Two fmall Flemifh landfcapes.

Four correct drawings of the battles of Alexander: the figures are about four inches in fize.

A book in folio, with drawings, by Murillo, de Valdes, and, Cornelis Schut, done about the year 1680”²⁴⁴.

El 22 de junio se incorporaría el nuevo protector de la Escuela, Eusebio de Herrera, mariscal de campo que llegaba a mitad del proceso del litigio por la reclamación de las obras. El aporte documental continua el 6 de julio por parte de un informe del secretario de la Escuela, Joaquín Cabral Bejarano, que recoge información de la contaduría sobre efectos

²⁴⁴ Twiss, Richard; *Travels through Portugal and Spain in 1772-1773*, Londres, 1775, p.308-309.

costeados por la Escuela y que “*con otros qe se han cedido por algunas Academias del Reyno, y sujetos particulares, faltan de sus respectivos depósitos*”²⁴⁵:

- Libro manuscrito de las constituciones y actas de la antigua Academia de Murillo de Sevilla.
- Un tratado de Arquitectura de Degodez titulado *Edificios de los Antiguos*, donación de Francisco Barrera Benavides a Lucas Cintora para la Escuela²⁴⁶.
- Un libro de estampas de antigüedades titulado *Admirandam Romanorum*.
- Un Cristal de roca labrado en Madrid, y en una de sus tres fases en el fondo una cabeza laureada del emperador Adriano, grabada por Francisco Pardo. Comprado por orden de Bruna y pagada por el conserje a Martin Gutiérrez, grabador de la Casa de la Moneda, recibo en las cuentas de finales de diciembre de 1801.
- Un libro de borriones de Murillo y otros pintores, que a instancias de Bruna, dieron para la Escuela dos sujetos distinguidos de la ciudad²⁴⁷.
- Cuadros que cedió S.M. para el estudio de la Escuela, traídos de las casas de los jesuitas expulsados al salón del Alcázar:
 - Cuadro de la Adoración de los Reyes pintado por Velázquez.
 - Tabla de Santa Úrsula.
 - Dos retratos de Tiziano.
- Cuadros que fueron enviados a Madrid para que la Academia de San Fernando votase los premios generales que fueron entregados en Sevilla el 27 de agosto de 1785:
 - Cuadro de Jesús, María y José, copia del original de Murillo en posesión del Marqués del Pedroso²⁴⁸, realizada por José Rubira.
 - Copia del Santo Tomás de Villanueva de Murillo en los Capuchinos de Sevilla, por José Gutiérrez.
- Cuadros realizados por Joaquín Cortés y remitidos a la escuela sevillana como agradecimiento/obligación por mantenerle pensionado en Madrid:

²⁴⁵ Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, fols.26-29.

²⁴⁶ Se conoce el título de la obra a partir de un oficio que firma el donante para dar legitimidad a la alusión, en Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, fol. 18.

²⁴⁷ Detalle sobre el famoso libro de dibujos de artistas del XVII anteriormente mencionado.

²⁴⁸ Santa Trinidad de Murillo, hoy conservada en la *National Gallery* de Londres.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

- Cuadro “La Historia de Lucio” por Joaquín Cortés para una oposición de premios generales en la Corte. Al recibirlo se costeó su moldura, recogido en las cuentas de diciembre de 1799.
- Cuadro del Nacimiento copiado del original de Mengs por Joaquín Cortés, en el cual se gastaron 2910 reales en costes de bastidor, lienzo, conducción y gratificación, recogido en las cuentas de finales de diciembre de 1800.
- Copia de un retrato del Rey por Mengs.
- Retrato de Murillo.
- Retrato de un filósofo inglés.
- Colección de flores y frutas puestas en molduras para la enseñanza de bordadores, tejedores y ebanistas, mandados por Bruna comprarse:
 - Cuaderno I y II de flores iluminadas a finales de junio de 1804.
 - Cuaderno III por 150 reales a finales de abril de 1805.
 - Cuadernos IV, V, VI y VII por 640 reales a finales de diciembre de 1805.
- Cuaderno de estampas que representan la coronación de Napoleón a fines de abril de 1807 por 320 reales.

Hasta aquí la lista de efectos presentada a la testamentaria para que separase estas obras de estudio de las del difunto. A lo largo del proceso de elaboración del listado, ordenado por el protector Eusebio Antonio de Herrera, para que tanto con los papeles de secretaría como con los de contaduría del Alcázar, dados por el conserje José Alanís y por el contador José María Serrano se pudiese formar la relación de piezas. Tras la revisión de estos papeles cayeron en la existencia de varias piezas más, las cuales el conserje negaba haber tenido nunca en su posesión, por lo que se incluyeron aquí:

- Libro “Arte de Pintura, y Vida de los Pintores”, 150 reales a finales de agosto de 1791.
- Una obra de arquitectura por la que se abonó 698 reales a finales de junio de 1792.

- Cuadernos de estampas de los cuadros de Salucio²⁴⁹, de Cabezas por Navia²⁵⁰ y la colección de estatuas del antiguo, por 796 reales a finales de abril de 1796.
- Cuadernos de constitución de la obra “Curso Histórico Elemental del Museo de Pinturas de Paris”, doce cuadernos a la rústica, otro cuaderno con dos candelabros en folio, otro de los cinco sentidos y seis cabezas de Rafael, así como los Cuadernos I y II de flores y frutas antes mencionados; todo por 1086 reales a finales de junio de 1804.
- Dos medallas, una de plata y otra de cobre que envió a esta Escuela la Real Academia de México, realizados por el marqués de Bajamar, Ministro de Gracia y Justicia de aquella Academia en honor de su fundador Carlos III.
- Veinte ejemplares de las distribuciones de premios generales de la Real Academia de San Fernando, a la rústica para repartir entre individuos de la Escuela y tres en pasta para colocarlos en el archivo. Fechados en relación a distintos oficios, unos en 31 de diciembre de 1799, otros en 21 de diciembre de 1802 y los últimos en 20 de diciembre de 1806, firmados por el secretario Isidoro Bosarte.

Según Romero Murube²⁵¹, el ministro José Antonio Caballero pide a Hurtado la relación de obras reclamadas por la Escuela. Tras remitirse la primera relación de doce obras ya señalada anteriormente a la Corte, Pedro Ceballos, primer secretario de estado y primo político de Godoy ordena que se envíen para el reconocimiento de Carlos IV, “La Adoración de los Reyes” de Velázquez, “La Susana” del Veronés y los atribuidos a Tiziano. Todo esto sucede paralelamente a las gestiones de la Escuela para con la testamentaria, hasta que el 22 de julio, en un carro manejado por el conductor del Alcázar, Antonio de Aboza, parten para Madrid y para la Granja de San Ildefonso las obras antes nombradas junto al libro de dibujos de la escuela sevillana entre otros de factura italiana. Finalmente, el 2 de agosto desde Madrid se comunica la perfecta recepción de las obras.

²⁴⁹ ¿La Conjuración de Catilina y la Guerra de Yugurta por Cayo Salustio Crispo, de José Joaquín Fabregat?

²⁵⁰ *Colección de cabezas de asuntos devotos sacadas de cuadros de pintores célebres, Gravadas al estilo de lápiz por dn. Josef Gomez de Navia.*

²⁵¹ Romero y Murube, Joaquín; *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla, 1965, pp. 79-83.



Ilustración 24. Adoración de los Magos, Diego Velázquez, 1619, Museo del Prado, Madrid²⁵².

²⁵² Valdivieso, Enrique; *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*, Sevilla, 1986, pp. 134-135.
Brown, Jonathan; *Velázquez: pintor y cortesano*, Madrid, 1986, pp. 21, lám. 28-29.

La repercusión sobre el patrimonio acumulado por la Escuela del fallecimiento de Bruna resultó ser terrible. La testamentaria no respondió a las reclamaciones y las obras terminaron repartidas entre los herederos y en almoneda, esto siempre tras pasar por el filtro de la Corte, que pidió explícitamente los listados de riquezas de Bruna para seleccionar lo que les interesaba, cosa que finalmente afectó no solo a pinturas, sino a esculturas, a la célebre biblioteca, a la colección numismática, así como al resto de elementos arqueológicos que se concentraban en el Alcázar. Para ofrecer una idea aproximada del valor al que ascendía el legado de Bruna tenemos la siguiente nota detallada por Gómez Imaz:

“El valor, según los inventarios de las monedas ascendió á 294.997 reales, las únicas á 6.702, y las dobles á 2.604; las antigüedades á 5.499» los objetos de historia natural á 5.480, y los cintillos, piedras y camafeos á 28.457, arrojando la colección un valor total de 343.679 reales, cantidad considerable en aquellos tiempos”²⁵³.

El único objeto artístico que volvió a la Escuela resultó ser la más preciada de las pertenencias de la misma, el manuscrito de la Academia de Murillo, ya tratado anteriormente en este trabajo y que se consiguió rescatar tras salir a la venta en la almoneda de Bruna. En ella un individuo sin identificar lo adquiere para regalarse a Joaquín Cortés, como encargado de hacer que volviese al seno de la Escuela.

²⁵³ Gómez Imaz, Manuel; *Sevilla en 1808. Servicios patrióticos de la suprema Junta en 1808 y relaciones hasta ahora inéditas de los regimientos creados por ella, escritas por sus coroneles*, 1908, Sevilla, p.153.

2.5.7 LOS AÑOS DE LA OCUPACIÓN FRANCESA: 1810-1812.

“En el de 1809 no se hizo Matricula y los q^e. están (q^e. son mui pocos) se hizo p^r. notoriedad, pues no hubo mas q^e. hasta fin de Enero de 1810 y casi no hivan discípulos p^r. el terror q^e. se infundio en los abitantes de esta Ciudad q^e. esperanban la entrada de los Franceses”²⁵⁴.

En este texto se condensa el sentimiento de pavor que afectó a los estudiantes de la Escuela. Con solo echar un vistazo al libro de matrículas respectivo queda más que demostrado el enorme descenso de discípulos de la institución, que en busca de salvaguardar su integridad dejan de asistir a las clases, las cuales terminan cesando en 1810 como producto del miedo. Al correrse la voz de la entrada de las tropas francesas por Córdoba se generó un gran revuelo en la ciudad que motivó a muchos a exiliarse llevándose con ellos sus riquezas, como fue el caso de los capuchinos con las pinturas de Murillo.

La entrada de las tropas francesas en Sevilla afectó a todos los sectores ya que, no en vano, resultó ser la sede de la Junta Central, así como base de las operaciones militares. En la Escuela, la presencia francesa estuvo protagonizada por la ocupación del cargo de protector de Eusebio de Herrera, mariscal de campo del ejército francés, que ejerció su cargo en la Escuela desde 1807 a 1810, y que desde su trabajo en el Alcázar, fue cómplice del gravísimo expolio que sufrió la capital²⁵⁵. A este le sustituyó el que fuese consejero de estado de José I, Blas de Aranza, además de ocupar el cargo de comisario regio y luego prefecto de la ciudad de Sevilla. La agitación que generó la invasión no solo afectó a los estudiantes, sino a los propios profesores que temían por su salud y que los llevaron a dejar la ciudad y sus cargos. Aunque las clases quedaron vacías, Blas de Aranza vio necesario ejercer una reforma del personal docente. Esta la ejecutó en la junta del 30 de noviembre de 1810²⁵⁶:

²⁵⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Matriculas II.

²⁵⁵ Valdivieso, Enrique; “El expolio artístico de Sevilla durante la invasión francesa”, *Boletín de la Real Academia sevillana de buenas letras: Minervae Beticae*, N° 37, 2009, págs. 264.

²⁵⁶ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro Actas I, fol. 29v.

- Por ausencia de Francisco de Paula Guerrero, Fernando Rosales pasa a director de arquitectura y Miguel Albín como teniente.
- Tras la huida de Martín Gutiérrez, Juan de Astorga como teniente de escultura.
- José Guerra enfermó, pasando a ser teniente de pintura Juan de Escazena. La enfermedad resultó ser mortal, tras lo que se nombró como director de pintura al secretario Joaquín Cabral Bejarano en enero de 1811.
- Andrés Cortés como conserje tras fallecer José Alanís.

Pero la presencia francesa no solo acarreó una simple reforma de plantilla. Los efectos fueron demoledores para el patrimonio de Sevilla originándose una situación realmente caótica. Todo parte del espíritu ilustrado de Napoleón Bonaparte y su voluntad de crear un museo nacional parisino a lo largo del siglo XVIII marcado por su carácter político y de cambio de tiempos, dejando atrás el Antiguo Régimen y mostrando el potencial de la nación. Este modelo de museo formado por las riquezas más representativas del reino se trasladó a la península española, en la que el proceso se inició con un decreto de Napoleón por el cual se suprimían las dos terceras partes de los conventos²⁵⁷ y que José I terminaría por extenderlo a los restantes²⁵⁸. Tras iniciarse el proceso de incautación de bienes de los conventos, José I optó por seguir los pasos de su hermano con el Louvre en Francia y emitió un decreto²⁵⁹ por el cual establecía la creación de un museo de pinturas en Madrid.

Para la creación de este museo se concentraron en la capital del país un alto número de obras artísticas, de las cuales un gran porcentaje procedían de Sevilla. La práctica de estos franceses partía del conocimiento de las riquezas existentes en la ciudad, que les concedía la ventaja para el saqueo posterior. De hecho, como se mencionó en apartados anteriores, ya se envió a Joaquín Cortés para efectuar las copias de las pinturas del Hospital de la Caridad.

Tras la huida del gobierno patriótico, los frailes siguieron el mismo ejemplo debido al temor de ser objeto de persecución, quedando los conventos desalojados tras el decreto napoleónico de 18 de agosto de 1809 para la supresión de las órdenes regulares españolas.

²⁵⁷ Decreto de 4 de diciembre de 1808, en *Gaceta de Madrid* n° 151 de 11 de diciembre, p. 1568.

²⁵⁸ Decreto de 18 de agosto de 1809, en *Prontuario de las leyes y decretos del Rey Nuestro Señor Don José Napoleon I. T. I, del año de 1810*, p. 303.

²⁵⁹ Decreto de 21 de diciembre de 1809, en *Prontuario de las leyes y decretos del Rey Nuestro Señor Don José Napoleon I. T. I, del año de 1810*, p. 460.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

Tras la exclaustación, se procedió a la acumulación de los bienes artísticos en el Alcázar o a su venta, siendo ocupados los edificios parar fines tales como cuarteles u hospitales: *“Son cuarteles los conventos de: San Francisco, Santo Tomás, el Carmen, San Agustín, la Merced, San Basilio, San Antonio, San Benito de la Calzada, la Victoria y San Jacinto... Entre los conventos destinados a la milicia cívica conocemos: Regina Angelorum, Clérigos menores y el del Santo Ángel. El convento del Populo se usó como matadero de reses para el ejército francés, San Acacio será oficina de “Bienes Nacionales”, San Alberto depósito de objetos en venta. San Luis... será asilo para todos los frailes viejos y pobres de todos los conventos, pero vestidos de clérigos y sin actos de comunidad”*²⁶⁰.

José Bonaparte, persona de gran sensibilidad artística encontró en Sevilla todo un filón para constituir el anhelado museo napoleónico, de ahí que solo a diez días de entrar en la ciudad manifestase por decreto *“su deseo de reunir en un mismo sitio todos los monumentos de las Bellas Artes existentes en la ciudad”*²⁶¹. En este decreto de 11 de febrero de 1810 se ordenó que *“de las salas de nuestro Real Alcázar se tomarán quantas sean necesarias para que se coloquen los monumentos de arquitectura, las medallas y las pinturas, y su escuela, que ha de ser la conocida por la Sevillana”*²⁶², que llevaron hacía terribles consecuencias puesto que legitimó el expolio y saqueo de los templos de la ciudad. Para ofrecer una ligera idea del grave impacto en la colección de riquezas que existían en el Alcázar podemos remitirnos al testimonio del secretario de la Real Academia de Buenas Letras de aquellos años, Francisco González de Haro:

“que todas las existencias de la Academia habian estado siempre en el salón del Real Alcazar en los estantes, archivo y cajones pertenecientes á este Cuerpo, que en el levantamiento de Sevilla en Mayo de 1808 y sucesos posteriores se apoderaron del Alcazar, forzaron y quebrantaron las puertas del salón, archivo y cajones, y que despues que se pacificó la ciudad pidió al que hacia cabeza en el Alcazar le devolviese la posesion de sus salas y efectos de la Academia, y habiendo entrado en ellas, se halló con el archivo destrozado, los cajones abiertos y saqueados, los libros por el suelo y todo en desolación y

²⁶⁰ González de León, Félix; *Crónica de Sevilla (1800-1853)*, manuscrito, 14 de mayo de 1810. Citado en Fraga Iribarne, María Luisa; *Conventos femeninos desaparecidos*, Sevilla, 1993, p. 24.

²⁶¹ Ferrín Paramio, Rocio; *El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. El Museo Napoleónico*, Sevilla, 2009, p.79.

²⁶² *Prontuario de las Leyes y Decretos del Rey Nuetro Señor Don José Napoleón I, del año 1810*, Madrid, 1810, II, 33. Publicado en la Gazeta de Madrid, 24 febrero 1810.

ruina. Recogió lo que pudo y halló servible, que es lo que ha salvado y presentado a la Academia”²⁶³.

Pero no quedó ahí la voluntad ilustrada de José I, ya que estando muy interesado por la labor de la Escuela de nobles artes incluyó en el decreto de 11 de febrero de 1810 un aumento de dotación a la institución artística, por la cual ascendería a 60.000 reales. Aquél movimiento se quedó en pura teoría, ya que esa designación jamás llegaría a efectuarse, quedándose simplemente en la búsqueda del aplauso fácil y de la aceptación de los miembros de la institución.

Entre el caos de la situación y el desconocimiento de un futuro incierto, la escuela esperaba la asignación prometida que no llegaba. Ni siquiera la cuantía previa al decreto, llegando a tener el profesorado que emitir una petición para que se cumpliese la efectividad económica. Este se realizaría un año más tarde, el 13 de febrero de 1811 con Joaquín Leandro de Solís como protector. En la petición, además de rogar por la prestación, se aprovechó la exclaustación para proponer la petición del edificio del convento del Santo Ángel para trasladar allí la escuela y trabajar con mayor comodidad: *“además de la solicitud dla acignacion propuesta, se pidiese el comb^{to} dl Angel qe era de Carmelitas descalzos p^a aprovechar su Edificio en Clases p^a el estudio de las bellas Artes*”²⁶⁴.

Tras aceptar en junta el efectuar la petición del convento, se redactó el siguiente escrito en nombre de los directores de la Escuela para el protector Joaquín Leandro de Solís, en el cual se reflejaba la difícil situación que pasaban, camuflada con la imprescindible adulación necesaria en aquellos momentos.

“Cuando S.M: el Sr. Dn. José I^o. (q.D.G.) entrò en esta Ciudad, fue una de sus primeras atenciones enterarse del estado de la academia de bellas artes de cuias resultas expidió su Rl. Decreto en 11 de febrero, dotándola de sesenta mil rs. Anuales, sobre las fincas de vienes Nacionales del territorio ~~de la Jurisdiccion de esta Ciudad;~~ prueba autentica de su Rl. Afecto a este utilísimo establecimiento y de q^e. Penetra altam^{te} las ventajas q^e.se sigue a toda la Nación de su fomento: en esta atención, y q^e. La Academia reconoce en V. Exa. no solo un Protector qe. hace realizar todas las ideas sabias el Monarca; sinos q^e. le es nata su inclinación a las Artes; acordaron sus Directores

²⁶³ Gómez Imaz, *Sevilla en 1808*, Sevilla, 1908, p. 157.

²⁶⁴ Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas I, 12-II-1811, p.31v.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

representar a V.Exa la necesidad de reponer muchas faltas, q^e. no puede p^r. carecer de medios, y q^e. son Yndispensables p^a. el mayor progreso de sus alumnos, lo q^e. se conseguira quanto VE mande separar de la masa Gener^l. de los bienes los q^e. basten: Y para proporcionarle todo el decoro y grandeza q^e. se merece SSpp^{can} a VE les de casa en el extinguido Colegio del Angel, cuia situación ventajosa, y extencion proporcionada completaran todos sus deseos y no dudan q^e. el mismo soberano contará entre los mayores servicios de V.Exa, este q^e. esperan recibir de su generosidad”²⁶⁵.

En lo concerniente a lo económico no hubo respuesta, pero si se aceptó la utilización del convento del Santo Ángel por la Escuela en la noche del 28 de febrero²⁶⁶:

*“En la noche del 28 de dicho mes en feb.^o vino a la Academia
ISSmo. de la Intendencia Dn. Jose Arenas a notificar de orden
Del Excmo. Sr. Prefecto se fuese a tomar posesión pr. los Direct.
El combento el Angel para el Establecimiento de la Academ^a
Y de ello quedaron enterados”.*

Aquello entusiasmó al personal de la Escuela, el cual celebró una ceremonia de toma de posesión del edificio, tras la cual descubrieron la situación real del edificio. Resultó encontrarse en un estado lamentable, producto tanto del paso del tiempo como de los desperfectos ocasionados por los franceses en el proceso de exclaustación. La toma fue el 2 de marzo, en la que, tras entregarse la llave al conserje, se decidió que antes de ocuparlo se debería realizar un inventario en el que se recogiese el estado del edificio, con apuntes de los materiales, maderas, herrajes o cristales; y para el cual *“allí mismo fueron Nombrados p^a hacerlo a Dn Fernando Rosales como Profesor de Arquitectura y a Dn Mig Albin su Teniente como de Carpinteria y qe. vuscasen un profesor de Herrafes”*²⁶⁷. Unos días más tarde, el 5 de marzo se acordó que los inventarios se pasasen a limpio en dos ejemplares y que fuesen firmados por el secretario y conserje tras la redacción.

El primer inventario, firmado por Fernando de Rosales el 6 de marzo, se centra en recoger el estado en el que se encontraba el edificio, siendo el panorama bastante difícil de cara a instalar allí las clases: ventanas con vidrios rotos, rejerías maltratadas, mármoles rotos, pilas genovesas reventadas o lozas partidas y levantadas. El segundo reconocimiento

²⁶⁵ Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Legajo I, nº 34.

²⁶⁶ Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas I, p.32.

²⁶⁷ Ídem.

iba enfocado a los bienes que contenía, siendo firmado por Miguel Albín el 8 de marzo. Junto a él pasaron, Fernando Rosales director de arquitectura, Joaquín Cabral Bejarano secretario, Juan de Astorga teniente director de las clases de dibujo, Andrés Cortés conserje y Facundo Callejas maestro cerrajero.

El proceso de utilización de esta nueva sede nunca llegó a efectuarse, viéndose obstaculizado desde el principio por el mal estado en el que se encontraba el edificio. Las dificultades económicas por las que pasaban no hacían otra cosa que disminuir la posibilidad de una mudanza, quedando en el aire su ocupación, que al fin y al cabo no era precisa debido a la interrupción de las clases y la no asistencia del alumnado. Siguiendo el ejemplo del profesorado de la Escuela, los sacerdotes de la Magdalena pidieron la iglesia del convento para que tanto ellos como los vecinos del barrio ejercieran sus rezos allí. La petición fue aceptada y a fecha de 29 de abril se concede la iglesia del convento: *“A solicitud de los vecinos de la Ce. Del Ángel, he concedido la Yglesia de este nombre situada en ella que fue de carmelitas descalzos p^a que sirvas de ayuda de Parroquia ala de la Magdalena y lo aviso al modo para que háganla entrega con las formalidades correspondientes a los Señores curas de la expresada Parroquia”*²⁶⁸.

Para cerrar la crónica del convento del Santo Ángel como local para la Escuela de Nobles Artes, si ya la iglesia había sido tomada por los sacerdotes de la Magdalena, el 4 de octubre se entrega el edificio al cuarto batallón cívico. Antes de la ocupación como cuartel del convento se realiza un inventario el 6 de octubre firmado por José María Pereyra. De esta forma termina la hipotética posibilidad de ubicar la Escuela en el Santo Ángel, que tuvo el mismo fin que tantos otros edificios exclaustrados.

Paralelamente a estos procesos, en el Alcázar se seguían acumulando las riquezas de la ciudad en función de la codiciosa voluntad del mariscal Soult entre otros y dando lugar a un improvisado museo josefino. En un marco incomparable para las obras artísticas como es el palacio del Alcázar, la voluntad de acumulación protagonizaba las crueles escenas de saqueos y expolios a la ciudad de Sevilla. El conjunto final no puede señalarse como un precedente museístico ya que ni era esa su voluntad de cara al público. Si bien José I mostraba su voluntad de ofrecer luces al pueblo como herencia de la avanzada ilustración francesa; la identidad de un museo quedaba como algo más bien teórico, siendo

²⁶⁸ *Ibíd.*, p.32v.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

la realidad una acumulación de riquezas sin parangón almacenadas en un edificio que funcionaba a modo de joyero. Además, se alzaba como escaparate artístico para el envío de obras de arte a otros puntos de presencia francesa, siendo el principal objetivo el del Louvre de París. No en vano, antes de llegar a Sevilla el Rey designó a Quilliet²⁶⁹ como el experto encargado de recoger los cuadros de todas las provincias andaluzas para enriquecer el museo madrileño²⁷⁰. Éste acompañó al ejército por las ciudades y pueblos eligiendo las obras que le interesaban, debiendo limitarse solo a los conventos suprimidos, algo que obviamente, no se cumplió²⁷¹.

Para comprender la magnitud del expolio y la extensión de lo recolectado en el Alcázar hay que referirse al manuscrito que encontró José Gestoso a finales del siglo y que respondía al título de *Inventario de las Pinturas del Palacio y Salones del Alcázar pertenecientes a S.M.C. el Señor D. José Napoleón (q.D.g.)*, olvidado por los franceses en el palacio y base de la célebre obra de Gómez Imaz, *Inventario de los Cuadros Sustraídos por el Gobierno intruso en Sevilla*. De su lectura no se es posible dilucidar la intención de la colección, si se trataba simplemente de almacenaje a modo de almacén o José I poseía verdaderamente pretensiones de abrirlo al público con fines museísticos. Lo que si se destaca es la enorme cantidad de obras, que en el inventario se extiende hasta los 999 cuadros, los cuales se distribuían a lo largo de 39 salas numeradas junto a otras sin numerar²⁷².

El expolio francés también afectó a la Escuela de Nobles Artes, pero sorprendentemente se limitó a solo dos obras, Cristo en el Desierto de Pablo de Céspedes y un Milagro de Panes y Peces de Herrera el Viejo. Para ubicar las obras hay que remitirse a la crónica de la visita al Alcázar de Nicolás de la Cruz y Bahamonde:

“Un salón baxo del referido patio con vistas al jardín se ha destinado para reunir los objetos que deben servir á la escuela de Bellas Artes. Contiene en el testero un quadro

²⁶⁹ “En atención al celo y conocimiento de V.E., ha venido el Rey en nombrarle y autorizarle para recoger en el viaje de S.M. todos los cuadros, pinturas y estatuas y demás objetos que se encontraran en los conventos suprimidos, o de que pueda disponer el Gobierno”; en Archivo Histórico Nacional, Consejos, legajo 17787.

²⁷⁰ Ferrín Paramio, Rocío; *óp. Cit.*, p.93.

²⁷¹ Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, “Un pleito artístico: Granada y el Museo Josefino”, *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, nº.2, 1988, 262.

²⁷² “Figurando entre ellos 10 de Roelas, 74 de Valdés Leal, 22 de Herrera, 82 de Zurbarán, 40 de Alonso Cano, 43 de Murillo, 21 de Pacheco...”; en Gómez Imaz, Manuel; *Inventario de los Cuadros Sustraídos por el Gobierno intruso en Sevilla*, Sevilla, 2009, p.114.

*grande que representa al Salvador en el desierto servido de angeles; de Pablo de Cespedes. Un S. Ignacio con el viril; de Cano: y en el costado la Coronacion de la Virgen; de Roelas; el retiro de S. Francisco de Borja del siglo con S. Ignacio, y otros quadros de: la vida de este Santo; de Valdes. El quadro grande del milagro de la multiplicación de pan y peces, es de lo mejor de Herrera el viejo. En el testero opuesto hai otro quadro grande con el mismo milagro de pan y peces, que se dice de Estevan Marques, de menos mérito que el anterior: parece que ambos estaban colocados en los refectorios de las casas de los jesuítas antes de la expulsión, los quales despues han sido trasladados á este salón, Aquí se hallan actualmente las copias que está sacando Cortes de orden del rei de los quadros de la Caridad de Murillo, con inteligencia y gusto*²⁷³.

El estar colocadas en un salón del Alcázar consiguió facilitar de forma infinita el expolio a los franceses, mezclándose entre el resto de obras allí almacenadas. De ahí que luego aparezcan entre las obras del inventario de Gómez Imaz:

Sala n.º 3

Orig. del Racionero Pablo de Zespedes

149 Un quadro de 5 v.^s de ancho y 4 de alto, Cristo en el Desierto y los angeles que le sirven la mesa²⁷⁴.

Sala n.º 25

Originales de Francisco de Herrera

415 Un quadro de 6 v.^s de ancho y 4 de alto, el milagro de Pan y Pezes²⁷⁵.

La guerra de la Independencia llegó a su final en la Batalla del Puente de Triana, que tuvo lugar el 27 de agosto de 1812 con ayuda británica. Estas fechas de finales de verano coincidían con los plazos de matriculación anuales para los cursos de la Escuela, la cual se encontraba en un estado crítico, por lo que no se abrieron las plazas:

“El Año 1812 no se hizo Matricula p.^r. q.^e. no hubo Academia y p.^r. q.^e. habiendo salido los Franceses y el nuevo Gobierno haver intervenido las rentas del Alcazar y no sabiendo a quien ocurrir p.^a. los pagos no se resolvió a tiempo, sin embargo de haver ocurrido al Gobierno en tiempo oportuno p.^a. Haver abierto y dado la enseñanza²⁷⁶.”

²⁷³ de la Cruz y Bahamonde, Nicolás; *Viage de España, Francia é Italia*, Libro XXIV, Cádiz, 1813, p.240ss. (Subrayado del autor).

²⁷⁴ Gómez Imaz, Manuel; *Óp. Cit*, p.152.

²⁷⁵ *Ibíd.*, p.713.

²⁷⁶ Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Libro de Matriculas I.

2. LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA

Llegado el mes de noviembre decidieron desesperadamente recurrir a las Cortes de Cádiz para tratar de salvar de una más que posible desaparición de la Escuela. La decadencia económica producida por la nula recepción de fondos hacía insostenible cualquier intento de apertura de las clases, las cuales anhelaban los casi 200 alumnos que habían matriculados en fechas anteriores a la presencia francesa: *“Por tanto Suplica a V. M. se sirva dictar la que sea más enérgica y propia de tan sabio Congreso para que con la debida preferencia se la continúe pagando a la Academia la dotación señalada anual, o del fondo depositado, que ha debido conservar como un sagrado, o de otro cualquiera de la Nación, para que continúe la enseñanza como hasta el presente, pues sería cosa inaudita cesase la instrucción pública en el mismo año que según el espíritu de la sabia constitución se le debe proporcionar atendiendo a estos ramos tan esenciales a su mayor prosperidad”*²⁷⁷.

La representación del director Joaquín Cortés dirigida a las Cortes gaditanas estaba fechada en 2 de noviembre y en la respuesta por las Cortes se extendió hasta el 4 de diciembre, en la que designaba que se pasase la decisión a la Regencia. Esta volvió a solicitar información sobre la Escuela, la cual fue enviada en el mes de febrero de 1813 por Joaquín Cortés. Esta petición resultó crucial por su gran importancia histórica ya que en el escrito se hace un recorrido por la historia de la Escuela desde su creación y se la enlaza su origen directamente con la Academia de Murillo. Un testimonio rico en detalles que además de las descripciones repasa desde los personajes clave hasta las distintas sedes ocupadas, pasando por la evolución de las prestaciones económicas que recibieron en cada momento. Son una serie de datos que resultaron ser clave para la composición de la crónica de los inicios de la Escuela de Nobles Artes, desarrollando incluso los planes de estudios efectuados y las distintas materias impartidas:

“El método que se observa por lo común, es igual al de todas las Academias, su apertura es a principios de Noviembre y concluye (por causa de los grandes calores) el último día de Abril. Sus clases son seis: dos de principios, una el modelo de yeso, la clase del Natural ó modelo vivo, para ellas están solo un Director de Pintura y otro de Escultura y dos Tenientes de ambas facultades, y la clase de Arquitectura con un Director y su Teniente”.

²⁷⁷ Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas I, p.36. Recogido en el anexo.

Un detalle bastante interesante con el que se concluye el informe es la valoración del impacto de la Escuela en las artes de la ciudad de forma práctica, estableciendo una comparación con la ejecución de las labores mecánicas:

“en cuanto a lo que se adelanta no se puede dudar que además de los Discípulos de la Academia que han fallecido, hay aún varios que pueden manifestar no han perdido el tiempo y les ha sido muy útil la Academia de Bellas Artes de Sevilla; y particularmente se nota la utilidad de tal establecimiento y los progresos que ha proporcionado, comparando la deformidad y falta de reglas con que se ejecutaban en esta Ciudad las obras que necesitan dibujo, incluyendo aún las de oficios mecánicos, con particularidad la de carpintería, antes que se fundase y protegiese la Academia, con los resultados que han sido consiguientes a la educación dada por esta, y están a la vista en el último tiempo”.

**CAPITULO 3. REAL ACADEMIA DE
NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL:
1813-1850.**

3.1 LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA SEDE PARA LA ESCUELA.

Antes de recibir una resolución a la súplica dirigida a las Cortes en febrero de 1813, empezó a circular un decreto desde Cádiz con fecha de 16 de abril firmado por Juan Álvarez Guerra en el cual se daba a conocer la dificultosa situación con la que acababa de encontrarse la Regencia. Al igual que la Escuela, numerosos organismos acudían desesperados a las Cortes de Cádiz implorando ayudas económicas para evitar desaparecer. Por ello en esta circular se pedía que los jefes políticos de las provincias pidiesen a los ayuntamientos la elaboración de unos formularios que recogiesen el estado de los establecimientos de enseñanza, caridad, corrección y beneficencia. Dentro del grupo de enseñanza se incluían las escuelas de primeras letras, de dibujo, latinidad, etc; por lo que Escuela de nobles artes debía incluirse en este. Tras ir pasando por los distintos responsables de gobierno de Sevilla, finalmente el 3 de julio llegó al profesorado de manos de Juan García de Neyra, del consejo de gobierno y perteneciente a la secretaría del Ayuntamiento. En el texto se recogen datos bastantes destacables, que junto al escrito anterior a las Cortes, consigue conformar una visión bastante clara de la Escuela.

Desde los años de ocupación francesa se empezó a utilizar el término “Academia” en lugar del oficialmente establecido de “Escuela”. Esto es posible que fuese producto de las ideas ilustradas que traían consigo los franceses o la aspiración a conseguir el mismo *status* que la de San Carlos de Valencia o la mismísima de San Fernando. Sea como fuere, es en este escrito cuando encontramos por primera vez en un documento oficial el título de Academia²⁷⁸: “*El Establecimiento se titula Academia de las nobles Artes Pintura Escultura y Arquitectura*”. Al entrar en el apartado de su objetivo, lo define como el de “*Enseñar el diseño a la Juventud tanto a los q^e. siguen presisam.^{te} las dhas artes, como p^a. Todas las demás*”, justificándolo en que no existe ningún arte u oficio que no necesite del auxilio del dibujo.

²⁷⁸ Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Legajo I, exp.40.

Al dar cuenta de sus rentas, hace referencia a las prestaciones que ha tenido desde 1775 con Carlos III, de cuyos fondos hacía tres años que no cobraban, por lo que no tenían al día los pagos ni de sueldos ni de alquiler del local. Al margen de esto se deja claro que el material de estudio de la institución se encontraba a buen recaudo, apartado importante ya que deja entrever la conciencia de protección patrimonial, del que se deduce que destinaron los escasos fondos que tuviesen en mantener en buen estado las piezas artísticas que resultaban base para sus programas formativos: *“tanto en Dibujos y Modelos de estatuas Antiguas como de Pinturas q^e. están bien custodiadas”*. Por ello, al entrar en el apartado de los desperfectos, hacen constar que lo más importante es el daño a la educación de los alumnos, que llevaban un año de atraso en sus estudios y que difícilmente podrían recuperarlo.

En párrafos anteriores, al hacer alusión al título utilizado de “Academia” se nombra la aspiración de alcanzar el mismo reconocimiento que la de San Carlos de Valencia, ya que de conseguir su dotación económica, pensaban que sería posible solucionar las necesidades de la institución, tales como conceder con mayor frecuencia de premios generales para estimular a los jóvenes, dotar de pensiones para ir a Italia a los estudiantes más brillantes o de contar con un mayor número de profesores que atendiesen mejor a los alumnos:

“Esta Academia es susceptible de las mejoras siguientes. Si su dotación fuera como la de Valencia u al menos con mas amplitud q^e. la q^e. tiene pues no hay en España otra de menos dotación. Podria dar premios Gener.^s de tiempo en tiempo p^a. Estimulo de los Jovenes: dotaría y daría algunas penciones a los discípulos de talentos extraordinarios p^a. ir a Italia & p.^r cuyos medios es p.^r donde se consiguen sacar hombres grandes; se podrían tener mas individuos q^e. coabyudasen a la enseñanzas pues es mui crecido el numero de los concurrentes y se abrumen los q^e. están de semana sin poder atender à todos como querrian:

De estas mejoras es susceptible La Academia de las Nobles Artes de Sevilla q^e. en todos tiempos ha producido excelentes Genios, y siendo como es interés y gloria p^a. la Nacion y este Pueblo el q^e. la Academia Nacional de las Bellas Artes llegue al grado q^e. merece p.^r ser establecim.to de tanta utilidad Expreso el celo NS haga presente estos particulares q^e. con arreglo al articulo 4º. va satisfecho p^a. q^e. S.A. la Regensia el Reyno,

la atiende fomento y proteja a fin de q^e. no se repita en este lo q^e. en el año pasado de estar cerrada la temporada de Estudios”.

Tras poner al corriente a la Regencia del estado económico mediante oficio de 29 de mayo de 1813, el 4 de julio se obtiene respuesta del gobernador de la península, el cual deja en manos del gobernador provincial la elección de un local que responda a las necesidades de la Academia para así evitarle el gasto económico que suponía el alquiler:

“Y S.A. que mira con el mayor interés un establecimiento tan importante para la conservación del buen gusto y desea proporcionarle todos los alivios compatibles con las actuales circunstancias; se ha servido disponer, que V.S. de acuerdo con el Yntendente de la Provincia, señale entre los edificios públicos que están a su disposición el que por su situación y demás calidades sea mas conveniente para establecer en el la Academia designándole el gsto q. actualmente sufre de los alquileres”²⁷⁹.

Tras esta concesión, el director de la Academia Joaquín Cortés junto al arquitecto y secretario de la misma pasaron a examinar los edificios que pudieran resultar más idóneos para el fin señalado. Pasaron a examinar el convento de San Alberto, el cual se encontraba en un estado bastante ruinoso que precisaba de una extensa y cara reparación. Además de esto, tenía *“el gran defecto de carecer de agua a pie que tan necesaria es en estos establecimientos”*, por lo que esta opción quedó descartada definitivamente. La elección del colegio de San Acacio resultaba ser la opción más inteligente, partiendo de que la Academia en ese momento se encontraba instalada en un local justo enfrente de este: *“hemos encontrado ser adecuado al efecto el Convento de San Acasio, por su buena situación, tamaño, estado alque se conserva y poco gasto qe. se necesita hacer para dha. traslación”²⁸⁰.*

La decisión de Cortés fue remitida al gobernador de la provincia el 20 de julio. A final de mes la Regencia aprueba la propuesta, siendo comunicada la decisión por el gobernador provincial el 1 de agosto y ordenándose la toma del edificio lo antes posible. El 3 de agosto se ordena al administrador de rentas unidas la entrega del colegio, cuyo acto tuvo efecto el día 9 de agosto de 1813:

²⁷⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 91.

²⁸⁰ *Ídem.*

“De todo lo dicho ha resultados, la Academia se trasladase al Colegio q fue de Sn. Acacio del qual se tomó por Sesión en 9 de Agosto de 1813 con todas las formalidades de Estilo: lo qual presencie = Joaquín Cabral Bejarano ”²⁸¹.

Una vez hecha la entrega del edificio se pasó a realizar un inventario de los muebles y efectos que tuviesen en su interior, estando formada la comisión para dicha tarea por Josef de León y Rey, Joaquín Cortes como director de la Academia y Thomas de Haro, inventor de la Administración del crédito público. El inventario resultante es el que sigue, incluyendo todo lo entregado a Cortés:

“Primeramente, en la Sala Rectoral, dos puertas de cristales y una Yd. Apaisada en la Sala Principal: cuatro esteras de esparto: Otras dos puertas de cristales en la ventana que da vista à la azotea: dos pares de puertas en bastidores sin cristales, y cinco esteras de esparto = una mesa de Pino pintada color de caova =

En la Sala Alta, cuyas ventanas dan vista à la Calle, hay seis pares de Puertas de cristales y entre ellos faltan tres cristales y dos se hallan rotos = En la Sala alta junto à la Escalera à la izquierda, hay dos ventanas apaisadas con sus vastidores de cristales y tres rollos de esteras de esparto = En la escalera principal hay un Quadro en q. representa un pasage de la vida de Sn Bruno=

En el cuarto debajo de la escalera hay un par de puertas sueltas antiguas cuyos tableros son de arce, todo de madera de pino = Un vastidor con sus dos puertas lisas como de una vara de largo = Un medio punto de tiradillas de Fierro como de tres varas de largo y una y cuarta de ancho=

En el patio principal junto à la escalera una farola con cuatro cristales = En la galería baja hay una mampara de tres v^s. de largo, y una media de ancho: Un par de puertas de cristales con uno roto: tres pares de puertas de tableros para las tres ventanas de el Patio =

En la sala baja, junto à la puerta de la Calle à la derecha dos pares de puertas de cristales en las dos ventanas que dan vista à la calle q. à una de ellas le falta un cristal = dos esteras para quitar el Sol en las propias ventanas =

²⁸¹ Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas I, p.38.

En la Galeria baja hay dos pares de puertas de christales puestas en las ventanas del patio = En la Yglesia, una mesa de pino forrada en ule de barra y cuarta de largo, y cerca de barra de ancho, y un banco de tres varas de largo con espardar de madera de pino”²⁸².

El que solo quede un cuadro dentro del colegio no es sino una gran evidencia del rendimiento de las medidas desamortizadoras comentadas con anterioridad, siendo más que probable que el San Bruno señalado estuviese en aquel sitio por ser difícil el bajarlo de la ubicación de la escalera en la que se encontraba. En el acto se hizo entrega de todas las llaves a excepción de la utilizada para la celda rectoral por destinarse este espacio para el almacenamiento del archivo relativo a los conventos desamortizados.

La Academia llevaba ocupando el local de Sierpes desde 1776 y desde los años anteriores a la ocupación francesa, con el progresivo aumento de alumnos era cada vez más necesaria la búsqueda de un nuevo local para albergar con mayor comodidad a la cada vez mayor concurrencia. Pero a esto hay un factor que sumarle que resulta crucial, sobre todo al suceder en el difícil periodo en el que ocurre. Aprovechando el cambio de personal de los puestos de gobiernos con la invasión francesa, las religiosas propietarias del local de la calle Sierpes acuden a la contaduría del Alcázar para que envíen a sus maestros alarifes a efectuar la labor de peritaje que les indiquen el precio que debían de cobrarle como alquiler a la Escuela tras la necesidad que tenía de una reparación. El documento de la certificación de los peritos se fecha en 1809, pero sin indicar día ni mes:

*“... al sitio de la Calle Sierpe con Agua de pie, Jardin y las mejores oficinas correspondientes à su mucha extension y buena fabrica, la qual hace más de 24 años que se halla destinada para Academia de pinturas, ganando en renta anual 3.999 r^v y 12 mrs... en las actuales circunstancias, tiene de costo su conservación màs de un tercio de lo q^e. la finca produce...de arreglar el pago de sus rentas por tasación de puntos, de diez en diez años...”*²⁸³.

La respuesta por parte del contador del Alcázar, Josef María Serrano a fecha del 7 de noviembre de 1809 es la que sigue:

²⁸² Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 91.

²⁸³ Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo XV, fols. 90-91.

“...consta que en primero de julio de 1776, se tomó en arrendam^{to}. al onvento de Monjas de las Santas Virgenes Justa y Rufina de esta misma ciudad ... en precio cada año de tres mil y quinientos Vⁿ. que estuvo ganando hta. fin de junio de 1789, y para desde primero de julio siguiente, se subio dho aumt^o. hta. la Cantidad de quatro mil Vⁿ. ~ anuales...”²⁸⁴.

Y el dictamen de los alarifes, fechado en 12 de marzo de 1810:

“... pasamos Man. Zintora y Julian de la Vega M^{ros} de Alarife de N^o de esta Ciudad, a practicar el aprecio mandado hacer en venta y renta de la Casa Academia, en la Calle de la Sierpe N^o53... gozando su superficie de mil y seis varas cuadradas...deberá ganar dha finca anualmente la cantidad de cinco mil y quarenta y siete Vⁿ. ”²⁸⁵.

Solo basta con fijarse en las fechas de este proceso para ver que coinciden con un momento de gran agitación, no solo en la Academia, sino en la ciudad de Sevilla. El detalle de no poder efectuar el pago al cesar la dotación, por los motivos de sobra conocidos, junto al aumento del alquiler forman el más que evidente motivo de mover al profesorado a efectuar la petición de un nuevo local, siendo el primero el del Santo Ángel, y en este momento y con mayor éxito, el del Colegio de San Acacio, que casualmente se encontraba situado justo enfrente del local de la calle Sierpes.

De hecho, una vez concedido el local de San Acacio a la Academia, la abadesa inició un recurso para conseguir cobrar los recibos de arrendamiento, así como un añadido para arreglar los distintos desperfectos que tenía el edificio, como es el notificado por Luis M^a. de Salazar a fecha de 16 de octubre de 1813:

“La Abadesa y claveras del Convento de la Purisima Concepcion y Santas Virgenes Justa y Rufina de esta Ciudad me han presentado recurso en solicitud de que se le paguen 12.851. rS 32 mrs. que se le deben por los arrendamientos vencidos de la Casa hasta ahora hà ocupado la Academia à fin de ocurrir prontamente à los reparos que necesita por haber quedado muy deteriorada ”²⁸⁶.

²⁸⁴ *Ibíd.* fol.92.

²⁸⁵ *Ibíd.* fol.93.

²⁸⁶ Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Legajo I, exp.45.

3. REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL: 1813-1850

Este litigio seguía vigente aun en 1820 según unos oficios del gobernador de la provincia para la dirección de la Academia, según los cuales se ordenaba solventar la deuda reclamada por las monjas: *“Mediante à ser cierta la deuda que reclama el convt^o. de religiosas vírgenes por el arrendamiento de la casa de la casa en que estuvo la Academia de Nobles Artes Calle de la Sierpe, dispondrá V. se verifique el pago de los 11.518 r^s. 19 mrv. que reclama de los fondos destinados a la conservación y fomento de la misma Academia”*²⁸⁷.

El colegio fue suprimido en 1810 por los franceses, que establecieron allí las oficinas del crédito público, por lo que, tras la cesión del edificio a la Academia, seguía allí presente el archivo de hacienda. Este fue el primer problema que encontró la Academia al ocupar el edificio, cuando el 8 de noviembre de 1813 reciben un oficio de Josef Bravo Torizes que limita su presencia *“à la parte que no necesite el Archivo de Papeles pertenecientes à la Hacienda Nacional”*²⁸⁸. Además, aprovechando la presencia del archivo, se ordenó que se *“agregase a dho Archivo todos los documentos correspondientes al Monasterio de Santa Maria de las Cuebas, Cartujos extramuros de esta Ciudad... se haze indispensable al menos por ahora, la pieza inmediata à la oficina en la parte que podamos manejarnos desde esta, en lo qual solo se le zercena à algunas seis ù ocho varas de la galería vaja”*.

La estancia de la Academia pasó por momentos problemáticos a lo largo de su ocupación, sobre todo en lo que respecta a enfrentamientos con otras instituciones o agrupaciones. De hecho en un principio tuvo que compartir el edificio con los religiosos, que debido a sus pequeñas dimensiones solo albergaba en 1816 a 7 frailes agustinos²⁸⁹. Para solucionar conflictos en torno al uso compartido del local, el secretario de estado Pedro Ceballos atendió las peticiones de local de la Academia y tras pedir consejo sobre inmuebles al Cabildo Catedralicio, propuso como opción tratar con el duque de Medinaceli el arrendamiento de una casa de su propiedad situada en la plazuela de la Misericordia, dejando encargado para ello al director Joaquín Cortés²⁹⁰. La casa conocida como “de la Venera” resultó estar ligada por contrato hasta junio de 1818 a Francisco

²⁸⁷ Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Legajo I, expedientes 75-77.

²⁸⁸ *Ibíd.*, exp. 47.

²⁸⁹ Alonso, Carlos; “La provincia de Andalucía a la vigilia de la exclaustración. Listas de conventos y de frailes de 1816 y de 1826”, en *Archivo Agustiniiano*, Vol. 83, N° 201, 1999, págs. 77-113.

²⁹⁰ Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas I, 13 de marzo de 1816, p.41v.

Velasco Asmodeo, aunque el duque en todo caso se mostró participativo con la petición, llegando a decir que cooperaría con gusto en caso de llegar a emitirse una Real Orden que alterase la situación del arrendamiento²⁹¹.

El conflicto sobre la ocupación del edificio con la orden religiosa agustina continuó de forma esporádica, recibiendo el Duque del Infantado en 4 de octubre de 1819 una solicitud de reintegración del colegio de San Acacio a los frailes de su orden antes de que empezase el curso para la educación de sus religiosos. Para ello solicita que busquen un edificio para la Academia y que pueda la orden religiosa volver a ocupar el colegio en su integridad. Esta petición se la hace saber José Antonio Blanco al director de la Academia, al que sugiere si cabría la posibilidad de buscar otro local o volver al entorno del Alcázar²⁹². La Academia ignoraba estas reclamaciones, factor que hizo que volviese a avivarse el litigio años después a través de la solicitud de Fray Josef Fernández, que utilizaba como recurso el Real Decreto de restitución de comunidades religiosas:

“El rector y Comunidad del Colegio de Sn Acacio... expone que por R^l decreto de S.Mag^d. se mandó restituir à las Comunidades Religiosas sus respectivos Conv^{tos}. salió esta mi Comunidad reclamando el suyo; y en efecto se nos dio por la jurisdicción eclesiástica posesión judicialm^{te}: pero esta se redujo à las ceremonias del derecho, en atención à estar dho Colegio ocupado por la Academia de las tres nobles artes. El que expone ha dejado transcurrir algunos meses sin dejar por esto de reclamar al Director de dha Academia a fin de evitar los estrpitos judiciales, y que no se turbara la buena fe y armonía con nuestros procedimientos”.

Entre las distintas protestas está la de no poder impartir las enseñanzas religiosas de sus frailes por destinarse el colegio a otro tipo de instrucción, el gravamen del pago de un tributo anual de cerca de 400 reales por un suelo que pisan otros o el mantener la biblioteca abierta sin cobrar nada el personal de la misma por parte del ayuntamiento. La desesperación de los religiosos por conseguir el edificio en su totalidad llega incluso a llevarlos a ellos en la búsqueda de un local que pudiese ser apropiado para las clases de la Academia, eligiendo para este fin el colegio de los irlandeses. Curiosamente, gracias a este

²⁹¹ Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Legajo I, expedientes 62-63, 4 marzo y 19 de octubre de 1816.

²⁹² *Ibíd.*, exp. 70.

3. REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL: 1813-1850

oficio se obtiene el dato de que las clases de la Academia en San Acacio se distribuían en cuatro aulas:

“... que la Casa llamada Colegio de los Yrlandeses situada à la entrada de la Calle de las Armas fue dada por el Rey N.S. à la Real Sociedad de Medicina, p^a q^e. tuviera donde celebrar los actos literarios propios de si instituto. Jamás la dha Sociedad ha tenido necesidad de ocupar la parte alta de dho Edificio, y siempre la ha tenido vacia, exepcto cuando parte de ella la dà para piadosas consideraciones, à alguna familia. En esta parte superior del edificio cabe mui cómodamente y tal vez con ventaja, quanto la Academia de las tres nobles artes ocupa en el Colegio de S. Acacio que solo se reduce à quatro clases, de que consta.

La Sociedad de Medicina celebra sus juntas ordinarias los Jueves por la mañana, y la Academia de las tres nobles artes seis meses al año después de Oraciones: por lo que en ambos departamentos se pueden establecer sin incomodarse ni encontrarse ni aun verse; y lo que es mas que con solo un tabique que se corra en el corredor bajo que todo el será de quatro baras junto à la Escalera, quedarían los dos departamentos separados, ò con cerrar ambos, las puertas de la escalera”²⁹³.

A esto se le sumó un enfrentamiento con el teniente de la milicia local de caballería que solicitaba a la Academia la llave de la iglesia para montar en ella una guardia de prevención. Ante la negativa del director recibieron una orden de entregarla de parte del Ayuntamiento, firmado por Justo García de la Mata a fecha de 21 de febrero de 1821:

“A consecuencia de una exposición hecha al Excmo. Ayunt^o por el Señor D. Pedro Porres Comandante del Esquadron de Voluntarios de la Milicia Nacional de Cavalleria en la que entre otras cosas manifiesta haberse V. negado á entregar las Llaves del edificio que fue Yglesia del Colegio de San Acacio con objeto de establecer en el una fuerza permanente, desobedeciendo la orden del Ex^{mo} Sor Gefe Superior político de 8 del corriente en que accedió a ello ha acordado dho. Ex^{mo} Ayuntamient^o. en 19 del corriente que por mí se pase a V. el presente para que inmediatamente franquee a dho Señor

²⁹³ *Ibíd.*, exp. 99.

Comandan^{te} las Llaves del citado edificio con arreglo a lo mandado por el Ex^{mo} Sor Gefe Superior político en su citada orden ”²⁹⁴.

Al revisar las actas correspondientes a este difícil momento de enfrentamiento con la milicia de caballería, sorprendentemente no se le da importancia al suceso, dejándolo como un asunto de segunda. El litigio era en torno a la ocupación de la iglesia del convento, pues en lugar de tratar de solucionar la situación con la milicia, ya casi daban por seguro la obtención de la iglesia del colegio. Sería en la junta del 27 de abril de 1821 cuando tratan la necesidad que tenían de habilitar un espacio heredero de las salas del Alcázar en las que celebraban las juntas públicas y colgaban las obras maestras de la Academia:

“En ella propuso el Sr. Director D. Joaquín. Cortes la necesidad que tenía este Establecimiento de hacer uso de la pieza, que fue Iglesia del Colegio de San Acasio, en atención à entrar en ella muchos quadros y otros útiles de la enseñanza, qe deven colocarse mejor p^a conservarlos y que no sufran detrimento.

Al mismo tiempo manifestó dcho Señor que hay pendiente una contestación con la milicia local de Cavalleria de esta Ciudad, que ha reclamado para establecer en ella una Guardia de prevención, y en el caso de que esta Diputación Provincial resolviese à favor de esta Escuela, parecía indispensable tratar de la composición, aseo y limpieza de ella, p^a proceder desde luego à la colocación de las pinturas y demás efectos, y formar en dha pieza la Sala de Juntas y premios generales, de que e ha carecido hasta ahora pr. las reclamaciones, que se hacían de parte de los Regulares Augustinos en la época de el anterior gobierno ”²⁹⁵.

En los años de Bruna, la utilización de los salones del Alcázar resultaba una solución bastante apropiada ya que, conseguía dotar a la Escuela de la grandilocuencia que era requerida en aquellos primeros años. Se trataba de un espacio en el que confluían las mejores piezas arqueológicas de Itálica junto a obras maestras de la pintura, entre las que destacaban las de las temporalidades de los jesuitas. Junto a estas, se dejaba un pequeño márgen para artistas incipientes a los que permitían mostrar sus mejores obras en las juntas públicas de reparto de premios con el telón de fondo de las solemnes oraciones

²⁹⁴ *Ibíd.*, exp. 81.

²⁹⁵ Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas I, p.45.

pronunciadas por su protector. Esta magia que se consiguió fue progresivamente perdiéndose, primero tras la muerte de Francisco de Bruna que propició que la relación con el gobierno del Alcázar disminuyera, por un lado, por las disputas de los bienes que reclamaba la Escuela y por otro, debido a que los siguientes protectores no se involucraron tanto como el primero. Añadir a esto los años de agitación francesa que consiguieron extinguir la presencia que conseguía la Escuela en los salones del Alcázar. Por ello en absoluto es extraño el interés en abordar la iglesia de San Acacio y convertirla en lugar de reuniones, y si no se hizo antes, como bien dice el texto, fue por las continuas presiones de los agustinos para con su colegio.

Pero la situación no se limitaba a establecer una sala de juntas anexa al edificio donde se imparten las clases de la misma, sino que además aquí se manifiesta la voluntad de protección de su patrimonio y el interés en compartirlo con el resto de participantes. Y a esto se le suma el criterio de utilización de aquellas obras de arte para fomentar y perfeccionar el estudio de sus alumnos. Los salones del Alcázar tenían demasiada confluencia de obras de pertenencias no esclarecidas, pero ahora en este momento sí que puede decirse que nos encontramos ante el primer intento de crear un museo, el Museo de la Academia.

La fecha exacta de la habilitación de la Iglesia para sala de juntas y museo se desconoce pero si se sabe que estaba lista el 16 de Febrero de 1827, cuando en acta se recogen las entregas de caudales al conserje de la Academia, Mariano Ordoñez, entre las que se marcan 16.000 reales como la cuantía del gasto “*en la obra y traslación de la Academia al Colegio de San Acasio*”²⁹⁶.

²⁹⁶ *Ibíd.*, p.52v.

3.2 LOS AÑOS EN SAN ACACIO: 1813-1850.

3.2.1 ELEVACIÓN A REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL.

La ocupación del convento no fue instantánea, sino que necesitó un tiempo de progresiva adaptación, así como para las distintas reformas que iban siendo necesarias. Sobre la gestión de la institución hay que señalar que desde el 2 de febrero de 1816, la Academia quedaba subordinada a la de San Fernando de Madrid mediante una comunicación del secretario de estado, Pedro Ceballos²⁹⁷. Desde la academia madrileña se dispuso la segunda gran reforma administrativa de la institución mediante una Real Orden de 17 de abril de 1827 en la cual se incluía el *Reglamento o Plan Gubernativo para el Régimen de las Escuelas de Nobles Artes del Reino*²⁹⁸.

Según este plan, la dirección y gobierno de la institución correspondía al asistente de la ciudad, por lo que quedaba desplazada la experiencia de conocer las clases de primera mano y las necesidades del alumnado a cambio de una relación más directa con los cuerpos políticos o de gobierno. Se pierde el matiz artístico, pero a cambio la connotación política busca favorecer más a la institución en el aspecto económico o de ayudas y prestaciones.

Tras la subordinación a la Real de San Fernando y el nuevo reglamento de gobierno, al año siguiente, en 1828, la dirección de la Escuela decidió que se debía elaborar un informe acerca del estado de la institución que sirviese para elevar la categoría de Real Escuela a la de Academia, así como la elaboración de unos nuevos estatutos de acorde a un posible nuevo rango. El proceso se inició con la creación de una comisión compuesta por Vicente Anduerar, Melchor Cano y José Otero, encargados de elaborar el informe para remitirlo posteriormente al presidente y asistente de la ciudad, José María Arjona, para que se encargue de elevarlo a la Academia de San Fernando²⁹⁹.

²⁹⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas I, 20-II-1816, p.41.

²⁹⁸ Muro; *óp. Cit.*, p.42.

²⁹⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas I, 21-VIII-1828, p.63v.

El informe se presentó el 12 de octubre, aunque no fue posible su análisis, por lo que se encargó dicha tarea con mayor detenimiento a José Villanueva y a Juan Miguel Arrambide. Finalmente se dio lectura al dictamen el 30 de noviembre, incluyendo las modificaciones decididas por la comisión y pasando a manos del presidente para que diese su aprobación. El marqués de las Amarillas a su vez convocó una comisión formada por Vicente de Torres y Anduna y José Otero para que recogiesen “*el actual estado de la escuela en todas sus clases y ramas de enseñanza y las mejoras de que sea susceptible así por lo respectivo a alumbrado, útiles, modelos*”³⁰⁰. Sebastián de Miñano confirmó la recepción del informe para elevar la categoría el 15 de marzo de 1829.

Desde el inicio de este largo proceso por aumentar el rango de la Escuela se dejó claro el interés de conseguir el mismo reconocimiento que el de la Academia de San Carlos de Valencia, la cual lo había obtenido por Real Cédula de Carlos III en febrero de 1768 siguiendo el modelo de la de San Fernando. Para conseguirlo, no solo intervino el profesorado de la Escuela, sino también el Ayuntamiento. La respuesta desde la academia madrileña se efectuó el 19 de mayo de 1829³⁰¹ y recogía toda una serie de requisitos a satisfacer de cara a un posible ascenso de rango. El primer aspecto de importancia era el económico, señalando como necesarios 74.000 reales anuales y con garantía de no ser interrumpidos. Para hacer frente a ello, la escuela sevillana ya había establecido un plan económico mediante el cual teóricamente podrían hacer frente a aquella demanda gracias a las contribuciones de organismos de la ciudad tales como el ayuntamiento o consulado:

“La Real Academia de San Fernando se há enterado detenidamente del informe que V.S.Y. la dirigió acompañando una certificación del Secretario de ese R^l. Consulado, de lo que aparece que para elevar esa Escuela de nobles artes à la clase de R^l. Academia necesita de 74.000 r^s. de vⁿ. anuales de dotación: que la renta que en el dia disfruta de los fondos de la R^l. Hacienda, asciende à 36.000 r^s., y que deseosos el Ayuntamiento y consulado de cooperar á que se realice un pensamiento tan útil y ventajoso al fomento de las bellas artes, há ofrecido contribuir el Ayuntamiento con 25.000 r^s. del canon de las cuarenta acciones que tiene en la R^l. Compañía de Guadalquivir, y los 6.000 r^s. de sus premios, ò con los 30.000 r^s. del Canon que paga Don Fernando de la Sierra por las tierras de la Ysla mayor; y el consulado está en hacerlo con 8.000 r^s. de sus fondos”.

³⁰⁰ *Íbid.*, 1-II-1829, p.65v

³⁰¹ *Íbid.*, 5-VII-1829, p.70; oficio en legajo 4, expediente nº 6.

3. REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL: 1813-1850

La Academia madrileña vio viable aquel plan, pero destacó la dificultad de llevarlo a la práctica y sobre todo de la capacidad de mantenerlo año tras año. Dejando de lado el aspecto puramente económico, enunció las necesidades e instalaciones mínimas requeridas para poder considerar a aquella institución con el rango de Real Academia:

“La Academia debe tener mayor numero de modelos de toda clase que una mera Escuela, cierta distribución de salas tanto para la enseñanza como para la celebración de Juntas y distribución de premios: necesita de un museo, archivo, biblioteca y tener por consiguiente un local muy capaz y decoroso”.

La reciente instalación en el colegio de San Acacio facilitó el abordar estas necesidades, aunque algunas no tuvieran independencia entre ellas, caso de la iglesia que aunaba el museo y la sala de juntas; pudo dar respuesta positiva a estos requisitos. Para recibir la información del establecimiento y del posible cumplimiento de lo demandado, la academia madrileña les facilitó un cuestionario a completar:

“1º... Si la actual Escuela tiene las salas competentes para la enseñanza, cual es su distribución, expresando en su caso las que falten. Si las hay para celebrar juntas particulares y públicas, para museo, archivo y biblioteca, y cuanto se necesitará invertir en las obras que hayan de hacerse.

2º... Que modelos tiene para las tres clases y cuantos se considera podrán necesitarse para proporcionar una mediana enseñanza, especificándolos con distinción.

3º... De que fondo cobra los 36.000 r^s vⁿ, en virtud de qué orden y si los ha percibido y percibe con puntualidad.

4º...Cuál de las dos rentas designadas pr. el Ayuntamiento podrá elegirse como mas afianzada y expedita”.

Esta tarea se encargó a Vicente de Torres y Andueva, Melchor Cano y José Otero. En la junta del mes siguiente se dio noticia de que tras haberse realizado el encargo se llegó a la conclusión de la necesidad de fondos para llevar a cabo las mejoras necesarias, asunto que además dificultaba el inicio inmediato del nuevo curso de la Escuela. Las dificultades económicas convirtieron este asunto tratado con tanta urgencia en este momento a convertirse en algo intermitente, que se recordaba cada cierto tiempo, pero que sin los fondos no era posible.

A pesar de los intentos de la Escuela y del Ayuntamiento por conseguir alcanzar el aumento de rango, sería la figura del pintor José Gutiérrez de la Vega quien conseguiría tal fin. Ocupó el puesto de director de pintura desde 1835 aunque no tomó posesión hasta 1843. La casi nula asistencia a la institución sevillana se debía a su nombramiento como pintor de cámara de la Reina regente María Cristina de Borbón con sus respectivas estancias prolongadas en la Corte. Los continuos problemas que ocasionaban sus largas ausencias resultaron ser beneficiosas para la Escuela ya que su cercana y buena relación con la Reina Gobernadora resultó ser el canal para propiciar que llegase a ascender la Escuela. No en vano, ya en 1830, Gutiérrez de la Vega hizo una oferta a la Escuela de realizar un retrato de la Reina para colocarlo en la sala de juntas³⁰².

A través de un memorial de 1843 sobre el estado económico de la institución se consigue saber que el rango de Real Academia fue finalmente conseguido en el año 1836: *“bastará en algún modo para que este presente aquel brillo y energía que le competen según el alto rango de Academia Nacional de Ysavel 2ª. á que fuè elevada por S.M. previo dictamen de la Academia Nacional de San Fernando en el año de 1836”*³⁰³.

Coincidiendo con la proclamación de Isabel II anunció en junta José Gutiérrez que la Academia pasaba a denominarse “Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel” como agradecimiento a María Cristina de Borbón para homenajear así a su hija la Reina:

*“El Sr. Gutiérrez hizo presente que habiendo solicitado de S. M, la Reyna Gobernadora q en la época en que fue elevada a Academia la que antes hera solamente Escuela; se le diese el título de Santa Ysabel le había sido comedido... y se determinó que desde esta fecha y hasta que tuviera efecto, las respectivas disposiciones se llamase Academia de Bellas Artes de Santa Ysabel”*³⁰⁴.

Tras la obtención del título de Real Academia, aumentó su rango de acción e intervención, siendo responsable del cuidado y buen uso del patrimonio histórico artístico de la ciudad, pasando no solo a ser una institución de consulta, sino una con peso y autoridad, sobre todo en aquellos años en los que se desarrollaban los procesos desamortizadores y la gestión de aquel patrimonio.

³⁰² *Ibid.*, 11-VII-1830, p.77.

³⁰³ *Ibid.*, Legajo 4, expediente nº 10.

³⁰⁴ *Ibid.*, Libro de Actas I, 8-VIII-1843, p.96v.

3. REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL: 1813-1850

Sobre los requisitos económicos que anteriormente se enunciaban como imprescindibles para alcanzar el nuevo rango, decir que no se llegaron a mantener en los años siguientes, por lo que en el año 1843 se vieron obligados a elaborar un plan para tratar de incrementar la renta de la Academia y funcionar acorde con las demandas del gobierno madrileño:

“Para el aumento de sus rentas proponen los profesores de ella al Sor. Presidente los albitrios que siguen:

1º. Representar al Gobierno suplicándole le reponga en el goce de los 6000 r que de la asignación de 36000 que tenia por S.M. esta Academia, le rebajó por la Ley de presupuestos edjandola reducida à la de 30000 que le tiene señalados.

2º. Reclamar al tribunal de comercio de esta ciudad haga efectiva la entrega de los 8000 reales anuales de que es participe este establecimiento, por ser dha cantidad una de las partidas de desta que ig.^{te} se designan por la Ley de presupuestos en la parte que concierne a dho tribunal.

3º. Representar al Ayuntamiento con el fin de que como tan filantrópica corporación ponga en efecto lo acordado por ella en favor de esta Academia en el año de 35 en cuya fecha se designó anualmente la cantidad de 30.000 r^s. Vⁿ.

Con el aumento de estas tres partidas à la de 30.000 r^s que tiene en la actualidad, como queda dicho, consignada por el Gobierno, podrá contar el establecimiento con una renta de 74.000 r^s Vⁿ cuya cantidad bastará en algún modo para que este presente aquel brillo y energía que le competen según el alto rango de Academia Nacional de Ysavel 2^a. á que fuè elevada por S.M. previo dictamen de la Academia Nacional de San Fernando en el

³⁰⁵ *Ibíd.*, Legajo 4, expediente n° 10.

3.2.2 PATRIMONIO DE LA REAL ACADEMIA: DONACIONES Y MUSEO.

No existe un testimonio directo que abarque el estado o uso del Museo de la Academia a lo largo de su estancia en el local del colegio de San Acacio. Por ello para conseguir una aproximación a su estado habría que centrarse en las obras que ya fuesen por donación o adquisición, acrecentaron los fondos de la institución conformando su patrimonio en aquel momento. Sobre la ubicación de la sala destinada a Museo, todo apunta a que se destinase la pequeña iglesia del colegio, en donde se celebraban las juntas y los repartos de premios de los certámenes. De hecho la primera y única referencia al museo en sí es al inicio de una junta extraordinaria de reparto de premios, la cual empieza indicando que están *“reunidos en el Salón de Museo de esta Real Escuela”*³⁰⁶.

En el verano de 1844 se recibió una petición del alcalde constitucional solicitando la iglesia del colegio para celebrar en ella los exámenes de las escuelas de Triana. Ante esto el presidente hizo saber de lo poco conveniente que resultaría para los objetos artísticos allí expuestos, que eran de gran valor y de fácil deterioro en una concurrencia de ese tipo. Aun así, el jefe superior político le insistió en que se debían celebrar allí los exámenes, teniendo que recurrir a desnudar algunas partes de la sala, así como poner a cubierto otras y teniendo que recurrir a personal de seguridad municipal para asegurar la integridad de las esculturas³⁰⁷. Este hecho contribuye a señalar la iglesia como la sala donde se atesoraban las riquezas de la institución.

3.2.2.1 Fundación de la Biblioteca y formación de un álbum de dibujos académicos.

Una de las grandes figuras del personal de estos años corresponde a Vicente Mamerto Casajús, personaje polifacético, pintor, grabador, coleccionista e introductor en Sevilla de las técnicas litográficas y del daguerrotipo que darían lugar a la fotografía. Desde su cargo de secretario, participó de forma muy activa en el día a día de la Academia. Por ello destacamos quizás su principal aportación a la institución, la fundación de su

³⁰⁶ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas I, 3-V-1829, p.69v.

³⁰⁷ *Ibíd.*, 28-VI-1844, p.135v.

Biblioteca³⁰⁸. Para dar principio a esta donó dos libros, siendo el primero conocido como el “*Álbum Sevillano*” y el segundo, un tratado elemental de dibujo óptico y perspectiva. Como medida de fomento de la Biblioteca, propuso tras su creación el incorporar un álbum donde cada profesor que se incorporase a la Academia tuviese la obligación de realizar un dibujo, así como derecho a una segunda página en blanco rubricada para cuando deseara realizar otro con posterioridad. Una vez fallecido el artista o que saliese de la corporación, se escribiría en el anverso una reseña biográfica que señalase los hechos que tuviesen relación con la Academia, a cargo de la Secretaría. La ejecución de estos dibujos o notas debían realizarse siempre dentro del local de la Academia ya que el libro no debería salir nunca del establecimiento, en el que estaría bajo custodia del secretario. En juntas posteriores³⁰⁹, manifestó Casajús la necesidad de un sello para el timbrado de cada uno de los académicos, para el cual se ofreció a costearlo debido a los pocos fondos existentes.

3.2.2.2 Esculturas del Museo de la Academia y peticiones de copia: San Jerónimo de Torrigiano y Fauno de los Platillos.

Se tiene noticia de tres esculturas que se encontraban presentes en el Museo de la Academia en el año 1843: el San Jerónimo de Torrigiano, un Fauno “de los platillos” y la cabeza de Niobe madre. Se conoce por una petición de permiso dirigida a la Academia por Ramón Hernández, director del Instituto Sevillano, para sacar los moldes de las esculturas, la cual tras deliberación solo permitió hacerse en la estatua del Fauno con la condición de “*devolver el primer ejemplar q hiciese en el nuevo molde*”³¹⁰.

Casualmente, un mes más tarde se recibió un oficio firmado por Joaquín Manuel Fernández, Vice Secretario de la Academia de Nobles Artes de Cádiz efectuando la misma petición anterior e incidiendo también en abarcar la estatua de Torrigiano con el fin de utilizarla como medio de enseñanza y estudio para los estudiantes de la academia gaditana. Como vía para propiciar el permiso se habló de armonía y mutualidad entre ambas instituciones, para conseguir así el mejor progreso de las academias, ofreciéndose Cádiz a remitir cuantas estatuas tuviera que resultasen interesantes para la academia sevillana,

³⁰⁸ *Ibíd.*, 15-I-1844, p.100.

³⁰⁹ *Ibíd.*, 21-I-1844, p.103.

³¹⁰ *Ibíd.*, 23-IX-1843, p.97v.

3. REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL: 1813-1850

corriendo ésta solamente con los gastos de fabricación. Se acordó de forma unánime el suministrar las estatuas que pedía así como cualquiera que se pidiese en adelante³¹¹.

Para atender tanto a las peticiones del Instituto sevillano como a las de la Academia gaditana, se concretó la elaboración de los vaciados por el modelador Andrés Mazzoni, venido de Cádiz para este fin:

“que el expresado Mazzoni pudiera vaciar las estatuas de S. Geronimo de Torregiano, el Fauno de los fuelles, el de la Cabeza de la Niove Madre, debiendo dejar un vaciado del dicho San Geronimo en Trozos p^a estudiar y otro armada la estatua entera á la romana: un vaciado del Fauno armada como la anterior. Y así lo acordó la Academia para ambas reclamaciones, pero con la condición de que los trabajos que se hiciesen pr. Marroni fueran en la Sala de Matemáticas a presencia del Conserge, pudiendo ser examinados por cualquier Academico de esta Corporacion o por los sujetos amantes de las bellas artes que presentan papeletas firmadas por D. Juan de Astorga; y que había de dejar la misma copia que sacase de dichas estatuas en favor de esta Academia”³¹².

Un mes después, en julio de 1844, por oficio de agradecimiento de Ramón Hernández se tiene noticia de que se llevó a cabo con corrección el vaciado del Fauno de los Plátanos, colocándose la copia en la sala de juntas: *“El infrascripto hizo presente que la copia de la estatua del fauno de los plátanos hecha por Mazzoni, había merecido la aprobación del Sor. Dn. Juan de Astorga que se hallaba ya colocada en la Sala de Juntas”³¹³.*

Mazzoni concluiría en el mes de septiembre el encargo del resto de piezas de forma satisfactoria, bajo la supervisión de Juan de Astorga, colocándose también estas en la sala de juntas:

“El propio Secretario dio cuenta de que el Modelador D. Andres Mazzoni enviado por la Academia Gaditana de Nobles Artes había conluido à satisfaccion del Sor. D. Juan de Astorga, un vaciado de la estatua de San Gerónimo de Torrejano y otro en trozos para

³¹¹ *Ibíd.*, 26-X-1843, p.98.

³¹² *Ibíd.*, 16-VI-1844, p.127.

³¹³ *Ibíd.*, 28-VII-1844, p.135v.

estudios. Uno del Fauno de los platillos y otro de la Cabeza de Niove Madre, los cuales estaban ya colocados en la Sala de Juntas”³¹⁴.

En la actualidad no se conserva la escultura del Fauno, por lo que para conseguir una aproximación a su fisonomía hay que acudir a los dibujos realizados por los estudiantes de la Escuela de aquellos años. Tras revisar la colección de dibujos académicos de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, se han encontrado tres dibujos realizados por los estudiantes de la Escuela dentro de la clase de dibujo de modelo en yeso, fechados en la primera mitad del siglo XIX. Tras reconocer los dibujos se reconoce claramente que se trata de un vaciado en yeso del “Fauno Danzando” de la Tribuna de los Uffizi, Florencia.

Sobre la cabeza de Niobe, se conservan cinco vaciados dentro de la colección de patrimonio histórico-artístico de la Universidad de Sevilla. El que existió en la Academia debió de llegar desde la Academia de San Fernando. Se tiene constancia de que el primer ejemplar de la serie de este vaciado fue realizado por Juan Domingo Olivieri, en el taller del Palacio Real de Madrid, y que posteriormente fue comprado por el rey y donado en 1743 a la Real Academia de San Fernando de Madrid. Otra vía de llegada a la Academia madrileña viene dada por existir referencias a la adquisición de moldes en Roma en 1744, entre los que se incluye la cabeza de Niobe³¹⁵. Sea como fuere, se tiene constancia de la existencia de la cabeza en los inventarios de la Real Academia de San Fernando en 1754:

“Idem diez cabezas o retratos antiguos vaciados de yeso que son una de Alexandro colosal, otra de Laocoonte, dos de Niobe, una de Moreto, y las demas de personajes antiguos”³¹⁶.

Sobre los grandes grupos escultóricos o las piezas de mayores dimensiones, sabemos que tuvieron que recurrir a depositarlas en el Alcázar debido a que el local de la Escuela no tenía espacio suficiente para ellas: *“Lo mismo aconteció cuando la Academia de Cádiz hizo venir de la córte algunos modelos de yeso, con el laudable objeto de enriquecerla. Al regresar de esta los artistas que los vaciaron, hizo el Bruna que sacasen*

³¹⁴ *Ibíd.*, 8-IX-1844, p.143v.

³¹⁵ Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. *El siglo XVIII: Entre tradición y academia*, 1994. Pág. 108.

³¹⁶ Archivo de la Real Academia de San Fernando, *Inventario de las Alajas de la Real Academia de Sn Fernando de las quales yo Dn. Juan Moreno y Sanchez su Conserge me hago cargo, en cumplimiento de lo mandado, en los Estatutos, singularmente en el Artículo XVII, y bajo la fianza, que tengo dado por escritura, que pasó ante Miguel Casimiro Pardo, escrivano de esta Corte y Provincia en primero dia de el mes de junio de 1745 años*. Manuscrito, signatura antigua 1/CF.1, y actual 2-57-1.

otros para la de Sevilla; pero, luchando con la misma imposibilidad de poderlos tener dentro del edificio, acordóse conducirlos al salón 1º. del mismo alcázar”³¹⁷.

El depósito de obras en el Alcázar fue un factor determinante para que posteriormente, muchas de ellas se perdiesen. Importantes sucesos políticos como la Guerra de la Independencia hicieron del palacio un espacio de gran concurrencia y tremenda amenaza para los fondos allí atesorados. El siguiente párrafo contiene un testimonio en primera persona de la situación de amenaza que sucumbía a las obras que estaban en el Alcázar, ofreciendo además la identificación de varias piezas perdidas, tales como el Laocoonte y Antinoo:

“Desgraciadamente, tuvieron lugar los terribles acontecimientos de la guerra de la Independencia. Nombrada la junta provincial, esta abrió sus sesiones en el salón que dá al patio llamado de Maria Padilla, dividiendo una parte de él, por medio de un tabique no muy elevado. Impulsado el pueblo por el entusiasmo y ansioso de oír lo que se acordaba aquella en momentos tan azarosos, apoderóse de las bellas estatuas y colocándolas á guisa de escaleras, se encaramaba, no sin que cayesen decenas al suelo, salvándose solo de aquel naufragio, la de Laoconte y Antinó y alguna otra, que debieron su existencia ha hallarse á un extremo del salón. La primera victima fué la de la Lucha, soberbio grupo”³¹⁸.

La formación de los estudiantes de la Academia se vio tremendamente afectada tras la pérdida de los grandes conjuntos escultóricos que servían para las respectivas clases de dibujo. En un último movimiento por conservar alguna escultura, pudieron llevarse por ser de menor tamaño “la famosa mano de Júpiter”:

“Pero, ansiosa la Academia por conservar algo de lo que habia sacado á sus expensas, se trajo la famosa mano de Júpiter, la cual es hoy uno de los modelos que mas sirven para formar la educación de los alumnos: tal fué, pues, el fin trágico que tuvieran aquellas grandes obras: fin que ha privado al Instituto de una tan rica como necesaria coleccion, tanto mas sensible, cuanto que la espresada Academia cuenta con ningunos ó

³¹⁷ Jiménez, M.; “Una Visita al Museo de Pinturas de Sevilla”, *Semanario Pintoresco Español*, Tomo II, nº48, 28-XI-1847, p. 380.

³¹⁸ *Ídem*.

escasos fondos para poder enriquecerse en obras dignas de ser estudiadas por los celosos artistas”³¹⁹.

Para tratar de identificar de que estatua está tomado este detalle, he revisado la colección de dibujos académicos anteriormente señalada y tras localizar un dibujo de la mano, puede identificarse como la mano izquierda masculina procedente de Itálica y que hoy día se encuentra en el Museo Arqueológico de Sevilla. La denominación de Júpiter proviene de estar en posición de agarrar una llama, atributo relacionado con esta deidad.

³¹⁹ *Ídem.*

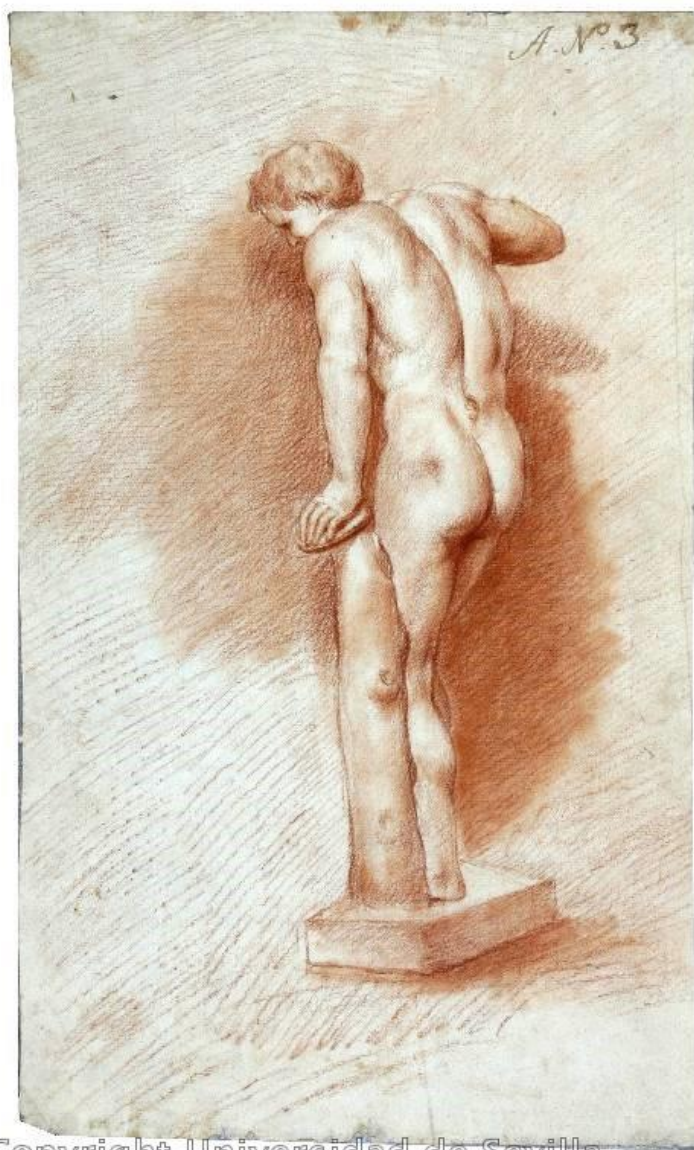
Fauno: N° inv.26x01xDECxDIB	
Autor	José Ramón González.
Dimensiones	46´9 x 30´3 cm
Fecha	1822
Inscripción Reverso	Dn Ramón JPH Gonzales/ año de 1822/ Pase al natural/ Dr. Oviedo



Copyright Universidad de Sevilla

Ilustración 25. Fauno danzando con platillos, José Ramón González, 1822, Colección de Dibujos Académicos de la Universidad de Sevilla.

Fauno: N° Inv.7x01xDECxDIB.	
Autor	Anónimo
Dimensiones	43,6 x 26,1 cm
Fecha	1822-1840
Inscripción Reverso	A.N.3



Copyright Universidad de Sevilla

Ilustración 26. Fauno danzando con platillos, Colección de Dibujos Académicos de la Universidad de Sevilla.

3. REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL: 1813-1850

Fauno: N° Inv.99-01-DEC-DIB.	
Autor	Francisca Molins de Casajús
Dimensiones	48,6 x 32 cm
Fecha	1848
Inscripción Reverso	P. Molíns; "1848 / 1º Premio



Ilustración 27. Fauno danzando con platillos, Francisca Molins de Casajús, 1848, Colección de dibujos académicos de la Universidad de Sevilla.

Cabeza de Niobe: N° Inv.0439M5-01-61-ESC.	
Autor	Desconocido
Dimensiones	21 x 41 x 28 cm
Fecha	Desconocida
Inscripción Reverso	439(.../18)-01-61-ESC



Ilustración 28. Cabeza de Niobe, Universidad de Sevilla.

3. REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL: 1813-1850

San Jerónimo penitente: N° Inv. 0262-01-DEC-DIB.	
Autor	Carlos González
Dimensiones	64 x 47 cm
Fecha	Desconocida
Inscripción Reverso	Carlos González



Ilustración 29. San Jerónimo, Carlos González, Colección de dibujos académicos de la Universidad de Sevilla.

Mano izquierda semicerrada. N° Catálogo: 0025-01-DEC-DIB.

Autor	Francisco Tristán
Dimensiones	27'2 x 36'6 cm
Fecha	1847

3. REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL: 1813-1850

Inscripciones	<p>Anverso: "1º Premio"</p> <p>Reverso: "Franco. Tristán/para premios en/1847"</p>
----------------------	--



Copyright Universidad de Sevilla

Ilustración 30. Mano izquierda semicerrada, Francisco Tristán, 1847, Colección de dibujos académicos de la Universidad de Sevilla.



Ilustración 31. Mano masculina con haz de rayos, siglo II, procedente del Conjunto Arqueológico de Itálica, Museo Arqueológico de Sevilla³²⁰.

Cabeza de Hijo de Laocoonte. N° Catálogo: 0088-01-DEC-DIB.	
Autor	Desconocido
Dimensiones	46 x 30,5 cm
Fecha	Desconocido

³²⁰ Fernández Chicarro, Concepción; Fernández Gómez, Fernando; *Catálogo del Museo Arqueológico de Sevilla*, 1980, Madrid, p. 65, nº 6. León Alonso, Pilar; *Esculturas de Itálica*, Sevilla 1995, pp. 60-61, nº 12.

Inscripción Anverso

"Marzo Nº 3"



Ilustración 32. Cabeza de hijo de Laocoonte, Colección de dibujos académicos de la Universidad de Sevilla.

Los Luchadores. N° Catálogo: 0182-01-DEC-DIB	
Autor	Juan Navarro
Dimensiones	38 x 54,5 cm.
Fecha	3-X-1777
Inscripción Reverso	En el anverso: "H" "Del Rey" y "Octubre 3 de 77". En el reverso: "Juan Navarro".



Ilustración 33. Los Luchadores, Juan Navarro, 1777, Colección de dibujos académicos de la Universidad de Sevilla.

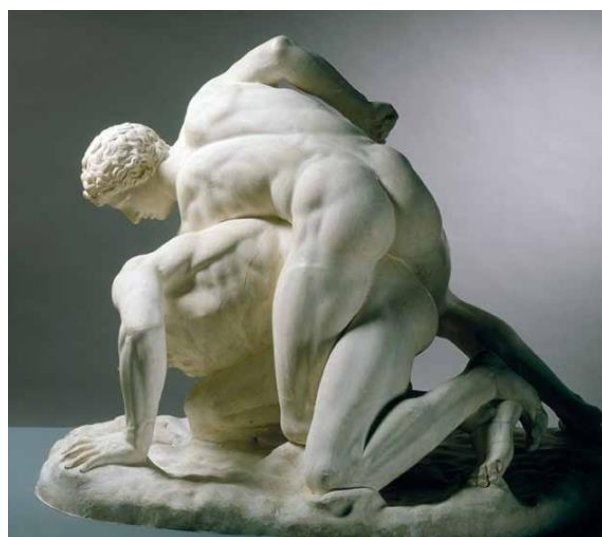
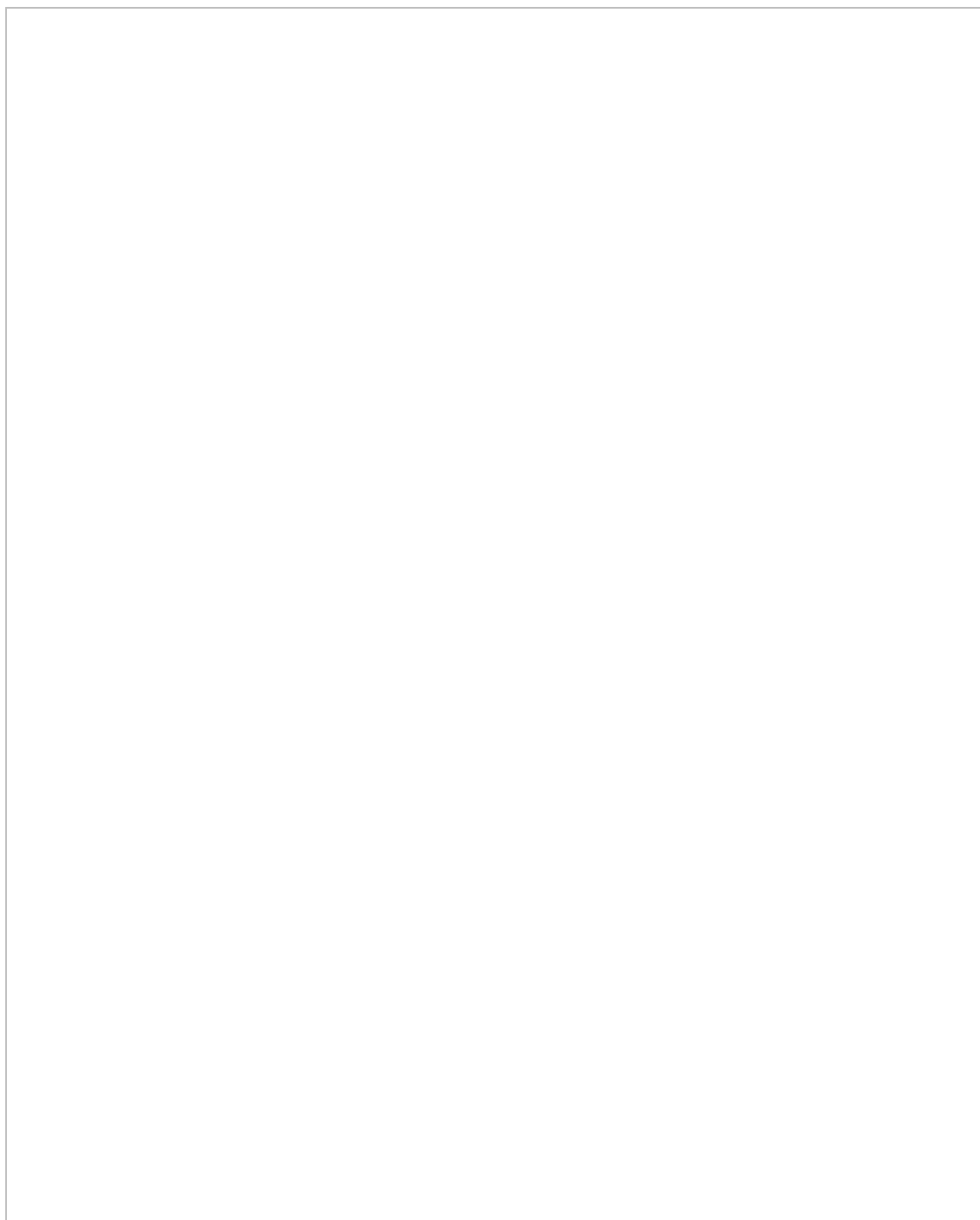


Ilustración 34. Los Luchadores, Vaciado en yeso, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando³²¹.

³²¹ Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. V-022.



3.2.2.3 Renovación de obras deterioradas.

En el verano de 1845 mientras trataban la instalación de mejoras en el alumbrado de las clases se percataron del mal estado de muchos de los cuadros allí conservados. Tras esto, pasaron a examinar el estado de las obras y encontraron que muchos estaban

manchados y borrosos por el paso del tiempo³²². Por ello, se le encomendó a Manuel Barrón y Carrillo la sustitución de las figuras que tuviesen más deterioro y fuesen más necesarias. También se le encargó al discípulo aventajado Ramón González que ejecutase algunas de las cabezas bajo la supervisión de Casajús, así como que se escogiesen los dibujos premiados más sobresalientes de años anteriores.

Estas propuestas tardaron en llevarse a cabo, no teniéndose noticia de su resolución hasta el verano de 1847 cuando se presentaron los originales³²³. Tras ello, se mostró el interés en remunerar a los profesores por las horas extraordinarias requeridas para la ejecución de las obras, debiendo el secretario determinar la cantidad en función de los fondos de la institución. A esto hizo presente Barrón que no aceptaría la remuneración propuesta, ya que deseaba ofrecer como obsequio a la Academia de las dos figuras que había dibujado; al mismo tiempo que se ofrecía para la ejecución de dos más para el curso inmediato. Tras esto, el académico Sarmiento se ofreció también a obsequiar a la institución con dos figuras ejecutadas para el mismo fin.

3.2.2.4 Donaciones.

a) Retrato de S.M. María Cristina de Borbón

Las noticias de la vinculación de José Gutiérrez de la Vega con María Cristina de Borbón como su pintor de cámara fueron llegando a la Escuela desde años antes que consiguiera su ascenso de rango. Ya en 1830 hizo una oferta “*de pintar un retrato de S.M.*

³²² Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas II, 13 de Julio de 1845, p.11.

³²³ *Ibíd.*, 30 de junio de 1847, p. 31v.

para la sala de Juntas”³²⁴, siguiendo las indicaciones que le hiciese la junta acerca del tamaño, actitud y vestido. Dicho ofrecimiento se aceptó y se comunicó a la Hacienda en vistas de controlar el gasto debido a la precaria situación.

b) Reglamento de la primitiva Academia de Murillo y busto en cristal de roca.

Se ha comentado a lo largo de este trabajo como volvió el manuscrito de la Academia de Murillo mediante la donación de Joaquín Cortés³²⁵, efectuándose su entrega tras su fallecimiento por su albacea testamentario. Junto al manuscrito también llegó un busto tallado en cristal de roca que para identificarlo hay que remontarse a tiempos de Francisco de Bruna, más concretamente a la escritura notarial de su fallecimiento:

*“... y un Cristal de roca labrado en Madrid, y en una de sus tres fases Grabada en fondo una Cabeza Laureada del Emperador Adriano pr. Dn Franco. Pardo (que equivocadamente se dice en la dha representación que era en quarto) con tres cabezas de relieve comprado de orden del Exmo. Sor. defunto: qe pagó el Concerje de esta Escuela á Dn. Martin Gutierrez, Gravador prinzipl de la Rl. Casa de Moneda según consta de su recivo que entre otros está en las Quemias de fin de Diziembre de mil ochosientos y uno”*³²⁶.

En teoría, más que tratarse de una donación vendría a ser una devolución, al menos en el caso del busto de cristal, ya que el manuscrito sí que llegó a salir de las dependencias de la Escuela. En cualquier caso, se recuperó esta obra, la cual a día de hoy se encuentra en paradero desconocido.

c) Colección de medallas y retrato de Isabel II de Manuel Cabral y Aguado.

En la junta del 31 de Marzo de 1847³²⁷ se efectuaron dos ofrecimientos a la Academia. La primera del presidente, el alcalde de Sevilla conde de Montelirios; de “una

³²⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas I, 11 de Julio de 1830, p.77.

³²⁵ *Ibíd.*, 7-V-1835, p.85.

³²⁶ Archivo de la Catedral de Sevilla: Fondo Gestoso, "Papeles varios recogidos y coleccionados por José Gestoso y Pérez", 1896, t. VIII, núm. I, fol. 26v; en el que se incluye la copia de escritura notarial dada en 2 de junio de 1807 ante Juan Miguel Sánchez.

³²⁷ *Ibíd.*, 31-III-1847, p. 26v.

colección de ochenta y cinco modelos de medallas antiguas y modernas que ofrecia para el Museo de la Corporacion". La segunda oferta se trata de un retrato de Isabel II ejecutado por el hijo de Antonio Cabral Bejarano, Manuel Cabral y Aguado. Esta donación causó controversia en la junta, dando lugar a una discusión entre los asistentes, dejando la decisión de aceptarlo en la siguiente junta, teniendo presentes los estatutos. La discusión continuó en la junta de 17 de mayo, tras la cual se terminó aceptando el cuadro. No se especifica el motivo de la disputa, pero todo apunta a que no se quisiera exponer una obra ajena al profesorado de la Academia, ya que en aquellos años aún era estudiante.

d) Donativo de 2500 reales.

No solo se conocen donativos de obras artísticas, sino también económicas como es el caso de la procedente de la testamentaria de Joaquín Ponte³²⁸. 2500 reales fue la cantidad que dejó para la institución, con los cuales se atendió a la renovación de la sala de juntas de la Academia, entre otros fines. Como agradecimiento se le hizo mención en el acta de honor a su memoria y se colocó en la secretaria un cuadro para hacer su recuerdo público.

e) Antigüedades mexicanas y cuadro vaciado en barro de Gabriel Astorga.

En el año 1848 las dos principales donaciones fueron las de Casajús y Juan de Astorga. La de Casajús consistió en una importante colección de antigüedades mejicanas³²⁹. Astorga por su parte donó a la corporación un cuadro vaciado en barro, obra muy apreciada ya que este poseía una avanzada edad. Se colocó en la sala de juntas para tener siempre presente su memoria. Aprovechó este acto su hijo Gabriel de Astorga para ofrecer también un grupo vaciado en yeso, que tras el reconocimiento de los profesores Lizasoain, Barrón y Gutiérrez, fue aceptado y se acordó nombrarle académico de mérito³³⁰.

³²⁸ *Ibíd.*, 17-V-1847, p.30.

³²⁹ *Ibíd.*, 1-III-1848, p.42.

³³⁰ *Ibíd.*, 12-IV-1848, p. 43.

3.2.3 CERTÁMENES DE BELLAS ARTES.

La ocupación del local de San Acacio facilitó enormemente la celebración de juntas públicas o de entrega de premios. El factor de tener la sala en el mismo edificio dinamizaba los actos, alejándose de la problemática del uso del salón del Alcázar en los últimos años. El salón resultaba ser el joyero del edificio, ya que allí se concentraban las obras del museo de la corporación, entre los cuales se exponían las obras de los ganadores de los certámenes. La dimensión de los premios cambia en función del año y del estado económico de la Academia, destacando claramente los tiempos de bonanzas en los que puede verse abundancia de premios, en contraposición de los años más discretos, llegando algunos a costear los profesores los premios para fomentar a los alumnos, y simplemente no llegando a celebrarse. A continuación, se presenta de forma sintética la información que se posee sobre los certámenes comprendidos entre 1815 y 1850, los años de ocupación del colegio de San Acacio.

<i>Certamen Bellas Artes 23 Noviembre 1815</i>	
<i>Premios ofrecidos por Manuel de Velasco, vice-director de la Real Sociedad Económica Sevillana</i>	
<i>Mejor dibujo de uno de los grupos de tres figuras de la Sala de Principios</i>	<i>300 R^s.</i>
<i>Mejor modelaje en barro de la cabeza del Bautista, tamaño original</i>	<i>300 R^s.</i>
<i>Mejor dibujo en pliego y tinta china de una fachada orden dórico</i>	<i>300 R^s.</i>
<i>Premios ofrecidos por la Escuela para bordadores, plateros y ebanistas.</i>	
<i>Mejor dibujo en medio pliego de un vaso antiguo de buen gusto</i>	<i>150 R^s.</i>
<i>Mejor dibujo en pliego de una palia o cogulla de capa pluvial</i>	<i>150 R^s.</i>
<i>Mejor dibujo de un sofá “a la moderna con novedad y buen gusto”</i>	<i>150 R^s.</i>

3. REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL: 1813-1850

<i>Certamen Bellas Artes 1 Mayo 1828</i>	
<i>Preside José Manuel Arjona y Nicolás de Lezo se encarga de la lectura del discurso</i>	
<i>Sala de principios</i>	<p><i>1º. El cuaderno de proporción y anatomía nueva edición en Pasta</i></p> <p><i>2º. Ídem. en Rústica, y unos libros de Aritmética y Geometría de dibujantes por Ynclán.</i></p>
<i>Sala de Yesos</i>	<i>Cuadernos de las proporciones por Audrán.</i>
<i>Sala del Natural</i>	<i>Ídem. junto al Arte de ver por Milicias y traducido por Ceán.</i>
<i>Sala de Arquitectura</i>	<p><i>1º. Compendio de Arquitectura de Vitruvio por Ortiz.</i></p> <p><i>2º. Los cinco órdenes del Vignola grabado en Cádiz junto a la institucional de Arquitectura por Barvania.</i></p> <p><i>3º. Cinco órdenes de Vignola.</i></p>
<i>Sala de Geometría Práctica</i>	<i>1º. Un estudio de Matemáticas</i>
	<i>2º. Ídem con la agregación de un compás de piezas.</i>
	<i>3º. Tratado de Albañilería por Villanueva junto a un compás.</i>
<i>Sala de Matemáticas</i>	<i>1º. Tomos de Aritmética, Algebra y Geometría.</i>
	<i>2º. Tomos de Algebra y Geometría.</i>
	<i>3º. Tomo de Geometría.</i>
<i>Clase de Adorno</i>	<i>1º. El Baroli.</i>
	<i>2º. El Maconi con una caja de colores.</i>
	<i>3º. Un compás de piezas.</i>

<i>Certamen Bellas Artes 3 Mayo 1829</i>	
<i>Preside José Manuel Arjona y José Villanueva pronuncia un discurso elogiando las Bellas Artes.</i>	
<i>Sala del Natural</i>	<i>1º. Julián B. Williams = Un Miniorama.</i>
	<i>2º. José Escazena = Diccionario de Juan Ceán Bermudez.</i>
	<i>3º. Antonio Esquivel = el mismo diccionario.</i>
	<i>Accésit: José Bécquer = Dos Retratos.</i>

<i>Sala del Yeso</i>	<i>1º. Joaquín Zuloaga = Diccionario Ceán.</i>
	<i>2º. Manuel Macías = Tratado de medidas del cuerpo humano.</i>
<i>Sala de Principios: Figuras, cabezas y trozos.</i>	
<i>Figuras</i>	<i>1º. Luis Rojas = Cuaderno de proporción y anatomía del cuerpo humano.</i>
	<i>2º. José Páez = ídem.</i>
	<i>3º. José Espinosa = ídem.</i>
<i>Cabezas</i>	<i>1º. Manuel Barroso = otro cuaderno a la rústica.</i>
	<i>2º. Juan Ordoñez = ídem.</i>
	<i>3º. Alejandro Clausell = ídem.</i>
<i>Trozos</i>	<i>1º. Mariano Ordoñez = Aritmética y geometría de dibujante.</i>
	<i>2º. Juan Estudillo = ídem.</i>
	<i>3º. José Gómez de la Torre = ídem.</i>
<i>Sala de Escultura</i>	<i>Premio Único: Gabriel Astorga = Una caja de pintura</i>
<i>Sala de Arquitectura</i>	<i>1º. Hilario Álvarez Benavides = Cinco órdenes de Vignola con el Arte de la Arquitectura.</i>
	<i>2º. Pedro José Gonzales = ídem.</i>
	<i>3º. Antonio Téllez = ídem.</i>
<i>Sala de Sombras y Perspectiva</i>	<i>El plano presentado por Don José María Morales = El Monje traducido.</i>
<i>Sala de Adorno</i>	<i>1º. Fernando Hernán = una colección de estampas de muebles.</i>
	<i>Accésit al 1º. Francisco Ojeda = Compás de piezas.</i>
	<i>2º. Francisco Cala = ídem.</i>
	<i>3º. Andrés Pineda = ídem.</i>
<i>Clase de Geometría</i>	<i>Lorenzo Lozano, Ramón del Toro y Miguel de Leiva = Tratado de Algebra y Geometría.</i>
<i>Clase de Algebra</i>	<i>Agustín Domínguez = Tratado de la teoría de las Curvas</i>
<i>Clase de Aritmética</i>	<i>Esteban Clemente González = Tratado de Aritmética y Geometría.</i>

3. REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL: 1813-1850

<i>Certamen Bellas Artes 2 Mayo 1830</i>	
<i>Preside Nicolás de Lezo pronunciando un discurso sobre el progreso de las Bellas Artes en Sevilla.</i>	
<i>Sala del Natural</i>	<i>Pintura: José Escazena y José Bécquer Escultura: Gabriel Astorga Tratado de pintura por Leonardo da Vinci.</i>
<i>Sala del Yeso</i>	<i>Joaquín Zuloaga = Proporciones del Cuerpo Humano por Audrán.</i>
<i>Sala de Principios: Figuras, cabezas y trozos.</i>	
<i>Figuras</i>	<i>Luis de León Fagúndez y José Oliveros = Tratados de Medidas de Juan de Arfe en pasta.</i>
<i>Cabezas</i>	<i>Juan Ángel de la Herrán, Joaquín Bécquer = Tratados de Medidas de Juan de Arfe en rústica.</i>
<i>Trozos</i>	<i>Guillermo Williams = Aritmética de dibujantes por Inclán.</i>
<i>Clase de Escultura</i>	<i>Ángel Palomino = Diccionario de las Bellas Artes por Ceán.</i>
<i>Clase de Arquitectura</i>	<i>Miguel Viso y Miguel Leiva = Los cinco ordenes de Vignola.</i>
<i>Clase de Perspectiva</i>	<i>Manuel María Morales = El Monje.</i>
<i>Clase de Adorno</i>	<i>Gregorio de la Torre y José Coba = Arte de ver por Milicias y una Caja de Colores.</i>
<i>Clase de Geometría</i>	<i>José Capitán = Geometría de Bails.</i>
<i>Clase de Aritmética y Algebra</i>	<i>Esteban González del Cueto = Tratado de Aritmética, Algebra y Geometría.</i>

<i>Certamen Bellas Artes 7 junio 1835</i>	
<i>Preside Manuel Velasco, que costeó los premios.</i>	
<i>Sala del Natural</i>	<i>1º. Francisco Morales = Una estampa de la Isabel de Murillo.</i>
	<i>2º. José Reinoso = Cena de Juan de Juanes.</i>
<i>Sala del Yeso</i>	<i>1º. José Espinosa = Estampa de la Divina Pastora de Murillo.</i>

3. REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL: 1813-1850

	<i>2º. Manuel Barrón = Estampa de S^a. Pedro en la cárcel de Guercino.</i>
<i>Sala de Principios: Figuras, cabezas y trozos.</i>	
<i>Figuras</i>	<i>1º. José Quesada = Estampa de Van Dyck.</i>
	<i>2º. Joaquín Bécquer = el arte de ver de Milizia.</i>
<i>Cabezas</i>	<i>1º. Mariano Ordoñez = Estampa de Salomé con la cabeza del Bautista de Ticiano.</i>
	<i>2º. Ramón Gómez Martínez = un lapicero de plata.</i>
<i>Trozos</i>	<i>1º. Manuel Fernández Cueto = Lapicero de plata y estampa de Jesús muerto en los brazos de la Virgen de Van Dyck.</i>
	<i>2º. Manuel Quesada = un lapicero de plata.</i>
<i>Clase de Escultura</i>	<i>Rafael Palomino = La perspectiva de Coronova.</i>
<i>Clase Adorno de Perspectiva</i>	<i>Francisco Díaz Terán = Una caja de colores.</i>
<i>Clase de Adorno</i>	<i>1º. Juan Recio León = Manual de carpinteros.</i>
	<i>2º. Francisco Matamoros = Arte de ver de Milizia.</i>
	<i>3º. Manuel García = Un estuche.</i>
<i>Clase de Arquitectura</i>	<i>Manuel Vázquez</i>
<i>Clase de Matemáticas</i>	<i>José María Talavera</i>

<i>Certamen Bellas Artes 15 mayo 1844</i>	
<i>Presidió José de Hezeta, jefe político de la provincia y leyó el secretario José Villaseñor una memoria de la vida corporativa tras elevar la Escuela a Academia.</i>	
<i>Sala del Natural: Juan de Astorga.</i>	<i>1º. Ignacio Berdeja = Un cuaderno de medidas de las estatuas griegas por Audran y carta de aprecio.</i>
	<i>2º. Francisco de P. Escribano = Carta de apreciación.</i>
<i>Sala del Yeso: Manuel Barrón</i>	<i>1º. José María Bracho = Cuaderno de anatomía de Juan de Arce y carta de apreciación.</i>
	<i>2º. Rafael de Olavides = Carta de apreciación.</i>
<i>Sala de Principios: Figuras, cabezas y trozos.</i>	

<i>Figuras: Andrés Rosi</i>	<i>1º. Felipe Delgado = Arte de Ver en las Bellas Artes del Diseño de Milizia y carta de aprecio.</i>
	<i>2º. José María del Toro = Carta de apreciación.</i>
<i>Cabezas: Salvador Gutiérrez</i>	<i>1º. José de la Mata = Arte de Ver en las Bellas Artes del Diseño de Milizia y carta de aprecio.</i>
	<i>2º. Pedro Jiménez Laguna = Carta de apreciación.</i>
<i>Trozos: Salvador Gutiérrez</i>	<i>1º. Francisco Osorio = Cuaderno con cuatro estampas litografiadas imitando dibujo y carta de aprecio.</i>
	<i>2º. José María Bracho = Carta de apreciación.</i>
<i>Clase de Escultura: Juan de Astorga</i>	<i>Gabriel Astorga = Arte de Ver en las Bellas Artes del Diseño de Milizia y carta de aprecio.</i>
<i>Clase de Adorno: Juan Lizasoain</i>	<i>1º. Juan Mellado y Luque = Cuaderno de adorno litografiado y carta de aprecio.</i>
	<i>2º. Manuel Escribano = Carta de apreciación.</i>
	<i>3º. Manuel García = Carta de apreciación.</i>
<i>Clase de Arquitectura: Manuel Caballero</i>	<i>1º. Joaquín de Vargas = Tratado de Vignola y carta de aprecio.</i>
	<i>2º. José de la Vega = Carta de apreciación.</i>
<i>Clase de Matemáticas: Manuel Zayas</i>	<i>1º. Fernando Moreno = Tratado de Matemáticas por Vallego y carta de aprecio.</i>
	<i>2º. Juan Antonio Franco = Carta de apreciación.</i>

<i>Certamen Bellas Artes 15 junio 1845</i>	
<i>Presidió Manuel López Cepero y pronunció el discurso de apertura Antonio Freyre.</i>	
<i>Sala del Natural</i>	<i>1º. Rafael Benjumea = Tratado elemental de dibujo.</i>
	<i>2º. Miguel Aguado = Carta de apreciación.</i>
<i>Sala del Yeso</i>	<i>1º. José Tristán = Tratado elemental de dibujo.</i>
	<i>2º. Carlos González = Carta de apreciación.</i>
<i>Sala de Principios: Figuras, cabezas y trozos.</i>	
<i>Figuras</i>	<i>1º. José Ortega = Tratado elemental de dibujo.</i>

3. REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL: 1813-1850

	<i>2º. José Noriega Mayorga = Carta de apreciación.</i>
<i>Cabezas</i>	<i>1º. Manuel González = Cuaderno de seis dibujos de Cabezas y figuras litografiadas.</i>
	<i>2º. Antonio García = Carta de apreciación.</i>
<i>Trozos</i>	<i>1º. Antonio Rojas = Cuaderno de dibujo de Trozos y Cabezas litografiadas.</i>
	<i>2º. Carlos Correndi = Carta de apreciación.</i>
<i>Clase de Adorno</i>	<i>1º. José Cáceres = Cuaderno de seis estampas de muebles litografiados e iluminados.</i>
	<i>2º. Félix García = Cuaderno de cuatro estampas por el orden de las anteriores.</i>
	<i>3º. Manuel Carmona = Carta de apreciación.</i>
<i>Clase de Arquitectura</i>	<i>1º. Joaquín de Vargas y Carrión = Caja de colores para aguada surtida de lapiceros y distintos lápices.</i>
	<i>2º. José de la Vega y Liñán = Tratado de Arquitectura por Vignola encuadernado en pasta.</i>
	<i>3º. Juan María Vázquez = Carta de apreciación.</i>
<i>Clase de Matemáticas</i>	<i>1º. Juan Jifra = Tratado de Aritmética y geometría por la Academia de San Fernando.</i>
	<i>2º. José María Dávila = Carta de apreciación.</i>

<i>Certamen Bellas Artes 17 mayo 1847</i>	
<i>Presidió el alcalde Conde de Montelirios y pronunció el discurso el secretario Antonio Freyre.</i>	
<i>Sala del Natural</i>	<i>1º. Antonio Mensagne = Lapicera de plata.</i>
	<i>2º. Rafael Benjumea = ídem.</i>
<i>Sala del Yeso</i>	<i>1º. Agustín de Mora = Lapicera de plata.</i>
	<i>2º. José Ortega = Estampa.</i>
	<i>3º. Nicolás de la Barrera = Carta de apreciación.</i>
<i>Sala de Principios: Figuras, cabezas y trozos.</i>	

<i>Figuras</i>	<i>1º. José María Rodríguez = Dos estampas.</i>
	<i>2º. Antonio Pueyo = Carta de apreciación.</i>
<i>Cabezas</i>	<i>1º. Francisco Lamora = Dos estampas.</i>
	<i>2º. José Contreras = Carta de apreciación.</i>
<i>Trozos</i>	<i>1º. Francisco Tristán = Dos dibujos.</i>
	<i>2º. Vicente Jordá = Carta de apreciación.</i>
<i>Clase de Perspectiva</i>	<i>1º. Joaquín García = Cuatro estampas.</i>
	<i>2º. José Cáceres = Carta de apreciación.</i>
<i>Clase de Adorno</i>	<i>1º. Telesforo Equisabal = Cuatro estampas.</i>
	<i>2º. Manuel Santiso = Carta de apreciación.</i>
<i>Clase de Arquitectura</i>	<i>1º. Juan Carrasco = Estuche.</i>
	<i>2º. Modesto Rivas = Una Estampa.</i>
	<i>3º. José Morales = Carta de apreciación.</i>
<i>Clase de Matemáticas</i>	<i>1º. Leopoldo Puente = Compendio del Vallejo. Costeado por el Secretario Antonio Freyre.</i>
	<i>2º. Juan Franco = Carta de apreciación.</i>

<i>Premios acordados en junta de 1 de Mayo de 1848 para ser entregados</i>	
<i>Clase del Natural</i>	<i>Lapicero de plata</i>
	<i>Accésit: lapicero más sencillo</i>
<i>Sala del Yeso</i>	<i>Lapicero de plata</i>
<i>Figuras</i>	<i>Dos dibujos.</i>
<i>Cabezas</i>	<i>Un dibujo.</i>
<i>En cabezas, brazos y principios</i>	<i>Varias estampas</i>
<i>Clase de Adorno y Perspectiva.</i>	<i>Cuatro vistas de templo</i>
<i>Clase de Arquitectura</i>	<i>Un estuche</i>
<i>Clase de Matemáticas</i>	<i>El compendio de Vallejo</i>
<i>El coste total no podía superar los 500 reales por no permitirlo los fondos.</i>	
<i>En junta de 1 de Octubre de 1848, Manuel Cano dona la obra de Arquitectura de</i>	

3. REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL: 1813-1850

Vitrubio como premio al joven más sobresaliente de todos los que se presentasen.

3.3EL MUSEO DEL TRIENIO LIBERAL EN EL COLEGIO SAN BUENAVENTURA: 1822-1823.

Un caso bastante desconocido debido a la escasísima información recogida y a su corta extensión en el tiempo es el que corresponde al intento de creación de un museo en el Colegio de San Buenaventura³³¹. Desarrollado en un marco temporal de aproximadamente un año, resultó ser en esencia más bien un experimento fallido, producto de continuar ideas llevadas a cabo durante la invasión francesa.

Durante este trienio liberal se retomaron las medidas de desamortización de tiempos de José I, siendo el 1 de octubre de 1820 cuando se publicó la ley para suprimir la gran mayoría de las órdenes regulares, quedando encargadas las bibliotecas, academias y museos de los bienes que no liquidasen en las almonedas. Al quedar inmuebles sin uso y obras artísticas como propiedad del Estado, se estableció el camino directo a la creación de museos. No en vano, a fines de 1819 se abrían las puertas del Museo Real de Pinturas de Madrid creándose así todo un referente. En Sevilla no solo se continuaron las medidas desamortizadoras de la década anterior, sino que se trató de emular el museo josefino instalado en el Alcázar sin caer en el robo de obras. En el Alcázar confluyeron las intenciones ilustradas con las del expolio pasando por su empleo como almacén y formando finalmente una selección de las obras maestras de la ciudad. Una vez expulsado el gobierno invasor se inició el trámite de devolución de obras de arte a sus emplazamientos originales, siendo este un proceso bastante difícil debido al enorme volumen de piezas.

En esencia, se volvió a caer en la misma ejecución en este periodo de tiempo. En medio de toda la agitación social que trajo la revolución de 1820 y el alzamiento de Riego, se dio carta blanca para los procesos desamortizadores. Empujados por los intereses constitucionales de desarrollo de la educación de parte de los sectores más progresistas, llevaron a escoger esta vez como sede para un hipotético museo a la iglesia del colegio de San Buenaventura.

³³¹ Tromans, Nicholas; “Un Museo en Sevilla en 1822”, en *Goya, revista de arte*, nº. 282, 2001, pp.156-160.

Una vez finalizada en su mayoría la devolución de obras artísticas que se depositaron en el Alcázar, ahora años después, en el trienio se volvieron a seleccionar las más destacables según el criterio de los encargados de la recolección de piezas. No se tienen noticias sobre el personal que se encargó de recolectar las obras, ni de la selección en sí. Solo existen dos testimonios directos que traten sobre este museo de San Buenaventura. La elección de la fecha de 1822 se debe a que ambas crónicas pertenecen a ese año, por lo que no se tiene constancia de su funcionamiento en el año previo.

La primera noticia se publicó solo un año después, en 1823, y curiosamente no llega de parte de un español, sino que es el testimonio de la visita a Sevilla por parte de un viajero inglés que responde a las siglas “D.S.”. El artículo se publicó en un periódico inglés editado por el poeta Thomas Campbell, *New Monthly Magazine*³³², en el que se prestaba bastante atención a las bellas artes, incluyendo con regularidad numerosos artículos sobre las galerías del país:

“La Iglesia de los Capuchinos de la Porta Macarena poseía antaño algunas pinturas de Murillo, pero ahora están dispersas. Desde la supresión de los conventos y otras comunidades religiosas igualmente inútiles, si no perjudiciales, una idea excelente ha sido puesta en ejecución, depositar en una de las iglesias reformadas un gran número de las pinturas que pertenecieron a las antiguas comunidades. La selección debería haber sido más juiciosa; pero incluso tal y como es, ha servido para salvar de la destrucción o de la dispersión varias obras maestras de la escuela española. Esta colección está destinada a quedar fija y servir como museo provincial, si nuestra Señora y el Duque de Angulema (comandante de las fuerzas invasoras francesas) no son de diferente opinión”.

En este párrafo, el escritor parte del conocimiento previo de las obras de la ciudad y es consciente de la pérdida patrimonial de la década anterior, por lo que aplaude la iniciativa como responsable de proteger de la dispersión de aquellas obras. El pensamiento laico del inglés aplaude las medidas desamortizadoras de entre las que destaca su aprobación de crear en uno de estos edificios el museo al que nos referimos. El señalar esta idea de excelente puede llevar a pensar en que tuviese un buen funcionamiento en el momento de la visita o simplemente, que la muestra de obras consiguiese dejar asombrado al viajero. La crítica a la selección de obras apunta a una gran formación o nivel cultural

³³² “Visit to the Museums of Seville in 1822” en *The New Monthly Magazine*, VIII, Londres, septiembre de 1823, pp.241-246.

del visitante, ya que se deduce de su postura que sabe del resto de riquezas de la ciudad desde una perspectiva foránea. Porque una selección que para un extranjero resulte mejorable, quizás posea otros matices tradicionales o de mayor sentimiento para el pueblo sevillano.

“Sobre el lugar antiguamente ocupado por el gran altar de la iglesia en el que las pinturas son exhibidas, se encuentra un gran cuadro de Zurbaran, extraído del Colegio de Santo Tomás de Aquino, representando al santo, el cual ocupa la mitad del lienzo. Sobre su cabeza puede verse al Salvador y a la Virgen María, asistidos por ángeles y los santos Pablo y Domingo. En el primer plano está Carlos V, con armadura completa, y de rodillas, y alrededor de él hay otros varios personajes. Por la expresión de los rasgos, el chiaroscuro y los ropajes, se trata de una chef d’oeuvre. Nada hay de notable en la composición, pero esto es demasiado a menudo el caso de aquellas pinturas que han sido ejecutadas en Italia y España siguiendo reglas que tienen más de superstición que de gusto razonable

Sobre éste hay una encantadora Madonna por Juan de Castello, notable por su colorido, pureza de estilo, cualidades que este artista parece haber tomado de su hermano Augustin de Castello. Hay también en este nuevo Museo varias producciones más o menos notables de Valdés, Murillo y Ribera. Posee, además, una hermosa pieza de estatuaria en terracotta representando a San Jerónimo. Es obra de Torregiano, un excelente escultor italiano. Fue ejecutada para el Convento de Buenavista, cerca de la ciudad. Afortunadamente el artista no se comportó tan valientemente con este San Jerónimo en terracota, como lo hizo con una Virgen de los mismos frágiles materiales, la cual había modelado para el Duque de Arcos; que en una disputa con este señor, el artista irritado lanzó en pedazos a la inofensiva señora en lugar de al insolente señor. La mano que la hizo, la estropeó. Tal explosión de pasión y destrucción sacrílega en presencia de un grande de España fue un crimen para no ser perdonado; y el escultor fue encarcelado sin investigación ni juicio en una prisión de Sevilla, donde falleció en 1522.

Ademas de esta colección del Museo, no hay Iglesia en Sevilla que no posea uno o mas ejemplos de maestros de primer nivel españoles, tales como Campagna, Villegas, Vargas, etc”.

En esta breve vision se concentra toda la información relativa a la exposición de obras en el colegio de San Buenaventura. En el texto hay dos indicios de que la iglesia del colegio fue reformada o al menos, adaptada para albergar la colección expuesta: En el párrafo primero dice “*depositar en una de las iglesias reformadas*”, y en el siguiente empieza “*sobre el lugar antiguamente ocupado por el gran altar de la iglesia en el que las pinturas son exhibidas*”. Es imposible llegar a conocer si realmente llegó a existir un plan museográfico o expositivo, lo que si deja claro es la elección de la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* de Zurbarán como pieza principal dentro del conjunto de la exposición, ocupando el espacio del retablo mayor, que se encontraba vacante por haber sido destruido por los franceses en la ocupación, existiendo en ese momento un nicho con pilastras³³³. Entre las otras obras que ocupaban la exposición estarían la *Asunción de la Virgen* de Juan del Castillo junto a otras de Valdés Leal, Murillo y José de Ribera, dejando lugar también para la escultura, protagonizada por el San Jerónimo de Torrigiano.

Todas las obras nombradas se encuentran en la actualidad depositadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. De ahí el incluir este intento fallido de museo en el presente trabajo, formalmente está más en consecuencia del museo de José I en el Alcázar, aunque sus fondos sí que conforman un precedente expositivo de lo que sería el Museo Provincial en las décadas siguientes. Cualquier suposición en torno al personal que hubiese formado parte de este museo sería una pura especulación puesto que no existe constancia alguna de los responsables.

El segundo testimonio viene dado por José Velázquez y Sánchez, que a pesar de ser muy reducido, consigue ofrecer importantes detalles para la comprensión del citado museo:

“Contando para este laudable fin con la cooperacion decidida del municipio y el prestigio é influencia del alcalde, Don Félix María Hidalgo, se dispuso un banquete en el ex-colegio de San Buenaventura, destinado por entonces á Museo de ciencias y artes liberales y mecánicas; invitándolas autoridades todas á comisiones y clases del ejército y de la milicia local y á institutos y personas significadas en el nuevo réjimen, para la tarde del martes 9 de junio, a las 5 en punto.

³³³ Fernández Rojas, Matilde; *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados durante el siglo XX: Trinitarios, Franciscanos, Mercedarios, Jerónimos, Cartujos, Mínimos, Obregones, Menores y Filipenses*; Sevilla, 2009, p.162.

3. REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL: 1813-1850

El decorado del salón del convite era ostentoso: espléndidos el exorno y servicio de las mesas, y la comida estuvo á cargo de la empresa de la fonda y café de la cabeza del Turco; tocando las bandas militares escojidas piezas durante el festín en el que reino esa animación grata, que llega a convertirse en expansiva cordialidad en la hora clásica de los bríndis; lográndose completamente los designios de los que promovieran la concordia en aquella reunión, preparada á tan laudable propósito con solícita providencia. A la conclusión del banquete y en la mayor armonía los convidados, salieron de San Buenaventura, con una de las bandas á la cabeza, á recorrer los cuarteles de milicia nacional y ejército”³³⁴.

Queda claro que uno de los principales fines de la colección artística formada en el colegio respondía a la de ostentación de poder, formando un salón cuyas paredes atesorasen obras de primer nivel que consiguiesen causar un importante impacto en los espectadores. Sorprendentemente se desvían de su objetivo expositivo para darle un uso al espacio habilitado basado en el agasajo de los visitantes políticos. Se destina como salón de banquetes en el que recibir a las personalidades del trienio liberal, principalmente políticos y militares. Trataban de conseguir una decoración a la altura de las magníficas obras que poblaban los paramentos del edificio. Para ello optaban por alardes de ornamentos ostentosos que se acompañaban por la música de las bandas militares, bastantes acordes con los allí presentes.

El destinar para estos fines la colección pictórica reunida en el colegio, junto a las decisiones de utilizar el local como salón de banquetes evidencia la falta de conciencia de protección de los bienes que tenía la comisión responsable. Primaban las decisiones políticas en las que se reducían las obras maestras al simple ornato y marco de celebraciones, que no quiere decir que no las valorasen, sino que primaban otros valores en aquellas mentalidades frente al de la conservación y el respeto de las riquezas artísticas. De hecho, esto resulta más que evidente en el título con el que definían a la colección, “*Museo de ciencias y artes liberales y mecánicas*”, una etiqueta que se aleja bastante de la concepción de centro destinado para la exhibición y disfrute de las nobles artes.

³³⁴ Velázquez Sánchez, José; *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, Sevilla, 1872, p.276.

A lo largo de la crónica sevillana de Velázquez Sánchez se vuelve al menos una vez más a citarse al colegio de San Buenaventura, esta vez al señalarlo como precedente del convento de la Merced como sede depositaria del museo:

“El convento de la Merced en la calle de las Armas fue destinado á Museo desde la exclaustación de los regulares; prefiriéndose al colegio de San Buenaventura, dedicado á este objeto en el segundo período constitucional, por su mayor amplitud y condiciones para reformas conducentes al propósito; emprendiéndose las obras y continuando con mas ó menos actividad, según lo permitían los recursos de la diputación y del municipio. Recojidos buen número de cuadros y esculturas, dignos de su exhibición en la patria de Velazquez y de Roldan, la falta de espacio para su colocacion á buena luz y en clasificación oportuna se hizo sentir bien pronto, y la junta de gobierno, decidida á resolver de plano en cuantos negocios podian retrasar en lo futuro cabalas y mañosas gestiones, acordó el derribo de una parte del edificio para levantarlo de cimientos bajo otra planta, utilizando la iglesia como salón principal de la exposición artística”.

Esto lleva a pensar que el cronista realmente consideraba al de Buenaventura como el museo antecesor del definitivo de la Merced, por lo que es muy posible que así fuera para el resto de los sevillanos del momento. Aunque se aleje de los patrones y de las voluntades que conforman una verdadera institución museística, el hecho es que los relatos existentes, a pesar de ser pocos y escuetos, apuntan a que el museo de San Buenaventura resultó ser toda una realidad. El utilizarlo como salón ceremonial apunta a la más que posible “peligrosa” gestión y manejo que debieron tener las obras allí recogidas, confiando en que no llegase a suceder ningún desastre con aquellos fondos. Esto de momento, queda a la espera de que algún día salgan nuevos testimonios que arrojen algo más de información en torno a esta concentración de obras de arte.

3. REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL: 1813-1850



Ilustración 35. Iglesia del Convento de San Buenaventura de Sevilla.

CAPITULO 4. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA: 1835-1844.

4.1 LA CREACIÓN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA.

4.1.1 LA DESAMORTIZACIÓN DEL PATRIMONIO SEVILLANO.

La gestación del Museo sevillano es el fruto de los procesos desamortizadores que se implantaron a lo largo de la mitad de este siglo XIX. Una situación social crítica debido a las contiendas carlistas tenía al país en una situación precaria económicamente, con una grave deuda pública que se trató de solucionar empeñando los bienes de la Iglesia.

La desamortización consistió en la liberación de los bienes de las *manos muertas* mediante acciones legales que posibiliten su venta posterior. Estas medidas no eran nuevas para la época, ya que se habían efectuado anteriormente en numerosas ocasiones, tales como la de Godoy en 1798, la de José I en 1809, la de las Cortes de Cádiz de 1812 o la del Trienio Liberal. Si bien podría señalarse como primera desamortización a la ejecutada sobre la Compañía de Jesús, basada en la supresión de la orden en 1767 y que en estos años vuelve a ejecutarse por orden del primer ministro el Conde de Toreno mediante el Real Decreto de 4 de julio de 1835, en el que se excluían de los bienes aplicados a la extinción de la deuda *“las pinturas, bibliotecas y enseres que puedan ser útiles a los institutos de ciencias y artes, así como también los colegios, residencias y casas de la Compañía, sus iglesias, ornamentos y vasos sagrados, de los que me reservo disponer”*.

Un año antes, en pleno conflicto bélico se lanzó el Real Decreto de 26 de marzo de 1834 mediante el cual se mandaba suprimir los monasterios y conventos profanados con hechos y planes subversivos. Esto aludía las temporalidades de los eclesiásticos seculares que hubiesen abandonado sus comunidades para reunirse con los rebeldes o asistir a sus juntas³³⁵.

La figura esencial en esta desamortización sería la de Juan Álvarez Mendizábal, que se encargaría de enunciar los decretos de mayor repercusión para la Iglesia. Así fue el Real Decreto de 25 de julio de 1835 por el cual suprimía los monasterios y conventos de religiosos *“que no tuviesen más de doce individuos profesos, de los cuales las dos terceras*

³³⁵ *Gaceta de Madrid*, nº. 38, 27/03/1834, p.175.

partes, al menos, sean de coro, quedan desde luego suprimidos; y lo mismo se verificará en lo sucesivo respecto de aquellos cuyo número venga a reducirse con el tiempo a menos del establecido”³³⁶. Después de este decreto, Mendizábal pasó a tomar el gobierno tras la renuncia del Conde de Toreno durante apenas ocho meses. Continuó su mandato con el decreto de 11 de octubre de 1835 por el cual suprimió todos los monasterios de órdenes monacales y militares³³⁷, siguiéndoles otros tantos para ampliar los detalles de las medidas a ejecutar³³⁸.

Estos inmuebles incautados atesoraban en su interior un patrimonio incalculable, siendo clave los movimientos que desarrollasen para la gestión y protección del mismo. No en vano, en medio de las contiendas carlistas y el caos entre los religiosos por la desamortización se propició un clima ideal para las pérdidas patrimoniales. Por ello, la complejidad de abordar de forma segura todos estos bienes eran soluciones que, al fin y al cabo, no podía ofrecer garantías de su efectividad. De las subastas públicas se exceptuarían los “*archivos, bibliotecas, pinturas y demás enseres que pudieran ser útiles a los institutos de ciencias y artes*”³³⁹, que serían asumidos por el Ministerio del Interior, que encargaría la tutela de estos a los Gobernadores Civiles de cada provincia³⁴⁰. Para iniciar esta labor había que empezar por encontrar un lugar adecuado para su atesoramiento y protección, siendo necesario establecer un personal a cargo de ello.

Para poder efectuar estas medidas era imprescindible la creación de comisiones provinciales destinadas a “*examinar, inventariar y recoger cuanto contengan los archivos y bibliotecas de los monasterios y conventos suprimidos, y las pinturas, objetos de escultura u otros que deban conservarse*”, las cuales se hicieron posible más adelante de forma oficial a través de la Real Orden de 29 de julio de 1835³⁴¹.

³³⁶ *Gaceta de Madrid*, nº. 211, 29/07/1835, pp.841-842.

³³⁷ *Gaceta de Madrid*, nº. 292, 14/10/1835.

³³⁸ Real Decreto de 19/02/1836 sobre la venta de bienes monacales; Real Decreto de 08/03/1836 para ampliar al resto de congregaciones masculinas; Real Decreto de 24/03/1836 con los detalles para cerrar dichos conventos.

³³⁹ Real Orden de 6 de agosto de 1835, incluida en la circular de 18 de agosto de 1835 de la Dirección General de Rentas y Arbitrios de Amortización.

³⁴⁰ López Rodríguez, José Ramón; "Museos y desamortización en la España del siglo XIX", en *El patrimonio arqueológico en España en el siglo XIX: El impacto de las desamortizaciones, II Jornadas Internacionales de Historiografía Arqueológica de la Sociedad Española de Historia de la Arqueología y el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 2012, p.171.

³⁴¹ *Gaceta de Madrid*, nº 217, 4/08/1835.

Volviendo al principal decreto desamortizador (el del 25 de julio de 1835), este tardó en llegar cuatro días al Gobernador de la Provincia José Musso y Valiente de parte del Ministro del Interior. Tras hacer saber la supresión de monasterios y casas religiosas, se le autorizó para “*que precediendo consulta è informe de las Academias de bellas artes y letras y Sociedades Economicas, proceda al nombramiento de una Comision compuesta de cinco ò mas individuos de actividad è inteligencia para que examinen, inventarién y recojan cuanto contengan los Archivos y bibliotecas de los Monasterios y Conventos suprimidos*”³⁴². Sobre los componentes, además de las cualidades citadas, también se recomendaba que tuviesen “*ilustración y gusto acreditado, por cuyo público concepto merezcan su confianza*”. Se acordó que tras la elección del personal se pasase también a elaborar un presupuesto aproximado de los gastos que pudiese ocasionar el transporte de las obras de arte junto a los sueldos de los facultativos de la comisión.

La comisión designada para la recolección del patrimonio de los conventos y edificios religiosos fue la siguiente:

- D. Andrés Rosi, Teniente Director de la R^l. Escuela de Nobles Artes, Artista en Pintura.
- D. Juan de Astorga, Director de la misma, i en la clase de Escultura.
- D. José Becquer, Teniente Director de la misma, artista en pintura.
- D. Salvador Gutiérrez, Teniente Director de otra Escuela y Artista en pintura.
- D. Ant^o Quesada, Ayudante y artista en pintura en la misma Escuela.
- D. Manuel Zayas, Facultativo en Arquitectura con aprobación de la R^l Academia de Sⁿ Fernando.
- D. Joaquín Zuloaga, socio facultativo de la de Amigos del País, y Ensayador de la Real Casa de Moneda.

Y à los S^{res} D. Antonio Ojeda, D. Juan Felipe Quiroga, D. Julian Williams y D. Vicente Mamerto Casajus, sujetos particulares, amantes y conocedores en Bellas Artes y Literatura, é individuos de la R^l Sociedad Económica de Amigos del País”.

Antes de seguir con los nombramientos de personal para el futuro museo, es importante destacar la existencia de un precedente bastante importante a la recolección de obras de arte. Se trata de una propuesta de creación de museo de parte de José Musso y

³⁴² Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 8-X-1835, p. 1.

Valiente que se adelantaba a todo el proceso desamortizador posterior y consiguió llegar con éxito a la Corte.

En este mismo año de 1835, varios meses antes, concretamente en abril, se publica en Madrid el segundo volumen de la revista artística “El Artista”. Fundada en ese mismo año por el escritor Eugenio Ochoa y por el pintor Federico Madrazo, seguía la línea de la publicación francesa *L’Artiste* de Achille Ricourt, recogiendo en ella la incipiente estética romántica a través de litografías de gran calidad. En este ejemplar se incluyó un artículo que denunciaba los abusos que causaron en el patrimonio nacional los distintos expolios, así como los coleccionistas extranjeros. En él se ensalza la figura del gobernador de la provincia antes citado, José Musso y Valiente, que acababa de proponer a la Reina una vía para tratar de solventar definitivamente estos abusos. Realiza una petición para la creación de un Museo en Sevilla en el que atesorar buena parte de las riquezas disponibles en la ciudad. El método de adquisición de obras sería la compra de ellas a los distintos conventos y propietarios, así como las que pertenecieran al gobierno:

“Pero no basta que todos lamentemos estos males: es menester que unos propongan los medios de remediarlos y que otros mas poderosos, los pongan en práctica: esto último, nadie se halla mas en estado de hacerlo que los gobernadores civiles; y ¡ojalá sigan todos el hermoso egeemplo que acaba de darles en la provincia de Sevilla el Sr. D. José Musso y Valiente! Este benemérito funcionario público, tan conocido por sus vastos conocimientos en literatura cuanto por su ilustrado amor á las artes, acaba de proponer al gobierno la mas saludable medida para cortar de una vez añejos abusos, y no comprendemos en verdad como se ha dilatado hasta el dia la egecucion de tan escelente proyecto.

Propone el Sr. Musso que se forme en Sevilla un museo, donde se reunirán todas las riquezas artísticas que ahora andan diseminadas en los conventos, cartujas &c. &c. ya sea comprándoselas á sus actuales propietarios que consientan en venderlas, ya echando mano el gobierno de todos los objetos de esta clase que en aquella provincia le pertenecen.

Las ventajas que proporcionará esta medida para la conservación de las obras del arte no han menester encomio: cualquiera que tenga dos dedos de frente las conocerá. Pero no solo bajo este aspecto de la conservación, nos parece ventajosa esta medida;

Bajo el aspecto délas ventajas que de ellos pueden resultar para los jóvenes que se dediquen al estudio de las artes, ... Y como puede suceder muy bien que por falta de recursos pecuniarios ó por cualquiera otra causa no estén en estado de hacer un viage á la corte algunos jóvenes de las provincias á quienes tal vez la naturaleza dio felicísimas disposiciones para las artes, resultarán tantos artistas perdidos para nuestra nación, cuantos jóvenes de talento se hallen en aquel caso. ¿Cuál es, pues, el único medio de remediar estos inconvenientes?

Llevar á efecto en todas las capitales de provincia lo que propone para Sevilla el S. Musso y Valiente; fundar en todas ellas museos mas ó menos ricos, según lo sean en objetos de artes las provincias correspondientes...

Y ¿qué ocasión puede ofrecerse mas favorable que la presente para adquirir á precios moderados todos los cuadros, manuscritos y antiguallas que se hallan en los claustros, bibliotecas y archivos de los conventos suprimidos? ¿No vale mas conservar todos estos objetos para utilidad de la provincia, que abrasarlos al par con los edificios donde se encierran, como acaban de hacerlo para mengua de su patria algunos vándalos modernos, celosos imitadores de Omar y Torquemada?”³⁴³.

La propuesta fue recibida con una mezcla de sorpresa y admiración. La buena voluntad del gobernador fue aplaudida en la revista como un ejemplo a seguir para el resto de provincias. El discurso de aquella petición a la reina iba justificado además con un plan que mostraba las ventajas que ofrecería la hipotética creación de un Museo. La conservación de las obras partía como principal argumento de peso, aunque también entraba en el campo de la formación de artistas jóvenes. Ahí deja entrever la importancia del estudio directo de las obras como base imprescindible en la formación de los estudiantes. De hecho, también se justifica como una vía para no perder a artistas en potencia. La aplicación a otras provincias busca conformar núcleos artísticos distinguidos dentro de la península, de forma que se conociese por toda ella lo que albergase cada museo de cara a que el estudiante que tratase de acercarse a una obra o artista concreto, pudiese llegar a él de forma fácil y sin tener que dirigirse a coleccionistas privados. Junto a esto, también dejaba clara la importancia de efectuarlo en aquel momento crítico por la

³⁴³ *El Artista*, tomo II, Madrid, 1835, pp.92-93.

agitación política y que favorecía la adquisición de las obras artísticas a precios asequibles o moderados.

Resultó un pensamiento bastante adelantado marcado por unos planteamientos lógicos muy acertados y cercanos a lo que sería en años posteriores. De hecho, la publicación no solo aplaude la propuesta, sino que se atreve a opinar que con seguridad llegará a buen puerto pudiendo convertirse en todo un referente cultural para el extranjero:

“Miramos, pues, como cosa segura que el ilustrado gobierno de S. M. accederá gustoso á la proposición del Sr. gobernador civil de Sevilla, y que le prestará todos los auxilios necesarios para plantear el proyectado Museo, empezando á formarle con los cuadros de los conventos suprimidos. Tales son las riquezas que en este género posee aquella hermosa parte de Andalucía que no seria extraño que, al cabo de algunos años, llegase á ser tan rico el Museo de Sevilla que bien lo quisieran para los días de fiesta algunas capitales extranjeras”³⁴⁴.

La respuesta a José Musso vino mediante el Real Decreto de 16 de septiembre, por el cual se aprobaba su petición y autorizaba la creación de un museo en la ciudad. Dio lectura el gobernador interino José Antonio Arespacochaga a este real decreto en la junta de la comisión recolectora, pasando a la creación y nombramiento de la “Comisión del Museo”, de cara a la gestión de la futura institución sevillana. El nombramiento del personal para el Museo se hizo oficial el 19 de octubre de 1835, señalando como directores a:

- Francisco Pereira, canónigo de la Santa Iglesia Patriarcal y consiliario de la Real Academia de San Fernando.
- D. Manuel López Cepero, canónigo de la Catedral y socio de la de la Real Academia de San Fernando.
- D. José Huet, oidor de la Real Audiencia.

La junta directiva se conformó con los siguientes individuos: Juan de Astorga, Juan Felipe Quiroga, Antonio Ojeda, Antonio Quesada, José Bécquer, Joaquín Zuloaga, Julián Williams, Manuel Zayas, Salvador Gutiérrez; designándose por unanimidad de votos a Vicente Mamerto Casajús como secretario. Prácticamente resultaron ser casi los mismos

³⁴⁴ Ídem.

individuos de la comisión encargada de la recolección de las obras y que, aunque sin tener un nombre en este momento, se les hará referencia en adelante como la “Comisión o Junta del Museo”.



Ilustración 36. Retrato de Manuel López Cepero, incluido en Velázquez Sánchez, José; Anales de Sevilla de 1800 a 1850, Sevilla, 1872.

4.1.2 LA BÚSQUEDA DE UN EDIFICIO PARA EL MUSEO PROVINCIAL DE SEVILLA.

La elección de un local adecuado fue una problemática que acompañó a la junta a lo largo de los años iniciales y que resultaba esencial el solucionarlo de cara al establecimiento de una institución de este tipo con total solidez. No solamente para albergar en su interior la que será la gran colección artística de Sevilla, sino para iniciar el proceso desde el principio con la recolección de los conventos suprimidos. De ahí que fuese estrictamente necesario la existencia de un depósito para el almacenaje que estableciera un punto estratégico para desarrollar las labores de recogida de obras de arte. Las dificultades para constituirlo no hicieron más que paralizar el proceso, viéndose obligados a depositar obras en lugares de forma temporal debido al riesgo de pérdidas que acechaba.

Con la Real Orden de 16 de septiembre de 1835 se autorizó la creación del Museo, así como la elección de un edificio que resultase adecuado para tal empresa. Ya desde un principio se demostró interés por el convento de la Merced, pero la negativa venía causada por la ocupación de la Sociedad Económica de Amigos del País. Según cuenta Gonzalo Bilbao se llegó incluso a conceder el convento de Montesión el 5 de octubre, aunque no se llegó a efectuar la entrega debido a que ya estaba adjudicado por Real Orden a otro fin establecido anteriormente³⁴⁵.

Tras la selección del personal del Museo, el primer asunto a tratar fue la petición del convento de San Pablo, el cual parecía según el criterio de la Comisión como el más adecuado para albergar un museo: *“se procedió inmediatamente á tratar del Edificio que debía elegirse para Museo, se combinó en que de los disponibles era el Conv^{to} de Sn. Pablo el más á propósito, acordándose comunicarlo así al S^{or}. Gov^{or}. Interino, à fin de que se sirviera dar las ordenes oportunas para que se pusiera á disposicⁿ de la Junta Directiva”*³⁴⁶. La empresa resultaría difícil ya que existían instaladas en él las oficinas de Hacienda. Tras encontrarse con que no existía confirmación de ningún tipo se elevó la

³⁴⁵ Bilbao, Gonzalo; *Discursos leídos en la solemne recepción del académico de número Excmo. Gonzalo Bilbao y Martínez y contestación del Excmo. Marceliano SantaMaría y Sedano celebrada el día 21 de marzo de 1935*, Madrid, 1935, p.12.

³⁴⁶ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 8-X-1835.

consulta al gobierno el 17 de octubre. La Dirección General de Rentas y Arbitrios de Amortización propuso dos opciones, ambas fallidas: la primera consistió en el convento de San Buenaventura, que se encontraba ocupado por el II Batallón de Guardias Nacionales bajo el mando de Manuel Cortina; y la segunda opción el colegio de San Alberto, el cual había sido designado como sede de la Academia de Buenas Letras en ese mismo año tras las peticiones efectuadas por Manuel María del Mármol³⁴⁷.

López Cepero compartió con el resto de la junta las dificultades con las que se estaba encontrando en la petición del convento de San Pablo³⁴⁸, sugiriendo como alternativa el uso del hospital del Espíritu Santo que estaba a la espera de ser desocupado por una disposición del gobierno. En aquella misma junta se dio a conocer el ofrecimiento del director del colegio de San Telmo de tratar de conseguir un local, asunto que se quedó solo en el ofrecimiento puesto que no existe constancia de aportar ningún acuerdo posterior.

Se tiene constancia de que, aunque no se hubiese conseguido un local, empezaron a efectuarse las tareas de recolección de obras gracias al uso de un depósito o almacén. La primera referencia de la existencia de un local para este fin fue en marzo de 1836³⁴⁹, cuando se nombró tras acordar marcar todos los cuadros que fuesen recogidos.

En varias ocasiones se volvió a incidir en la existencia de un almacén, pero solo en una ocasión en la que se reclamaban obras allí depositadas se lo nombró como el “*almacén de la calle Colcheros*”³⁵⁰. Al señalar la calle en el plano de Olavide de 1771 puede verse que coincide con la actual calle Tetuán, lugar en el que se encontraba el Hospital del Espíritu Santo, edificio con el que se contaba como alternativa en caso de que San Pablo no se llegase a conseguir. Aquel edificio levantado de nueva planta en la collación de la Magdalena sobre el disuelto hospital de Santa Catalina de los Desamparados se destinó a hombres y mujeres enfermos de bubas, llagas y males contagiosos³⁵¹.

³⁴⁷ Archivo de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, Libro de Actas nº. 3, 25 de septiembre de 1835, f.111.

³⁴⁸ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 30-X-1835.

³⁴⁹ *Ibíd.*, 17-III-1836.

³⁵⁰ *Ibíd.*, 11-VII-1836.

³⁵¹ Collantes de Terán, Francisco; *Memorias históricas de los establecimientos de caridad de Sevilla y descripción artística de los mismos*, Sevilla, 1884, pp.77 y ss. Citado en Recio Mir, Álvaro; “La reducción de hospitales sevillano de 1587. Repercusiones artísticas y burocracia constructiva”, en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, Nº. 13, 2000, p. 43.

Por esto, es más que probable que la intención de tratar de conseguir San Pablo para establecer allí el Museo funcionase de forma paralela con la utilización de alguna estancia del Hospital del Espíritu Santo como depósito de las obras que se iban recogiendo de los conventos suprimidos.

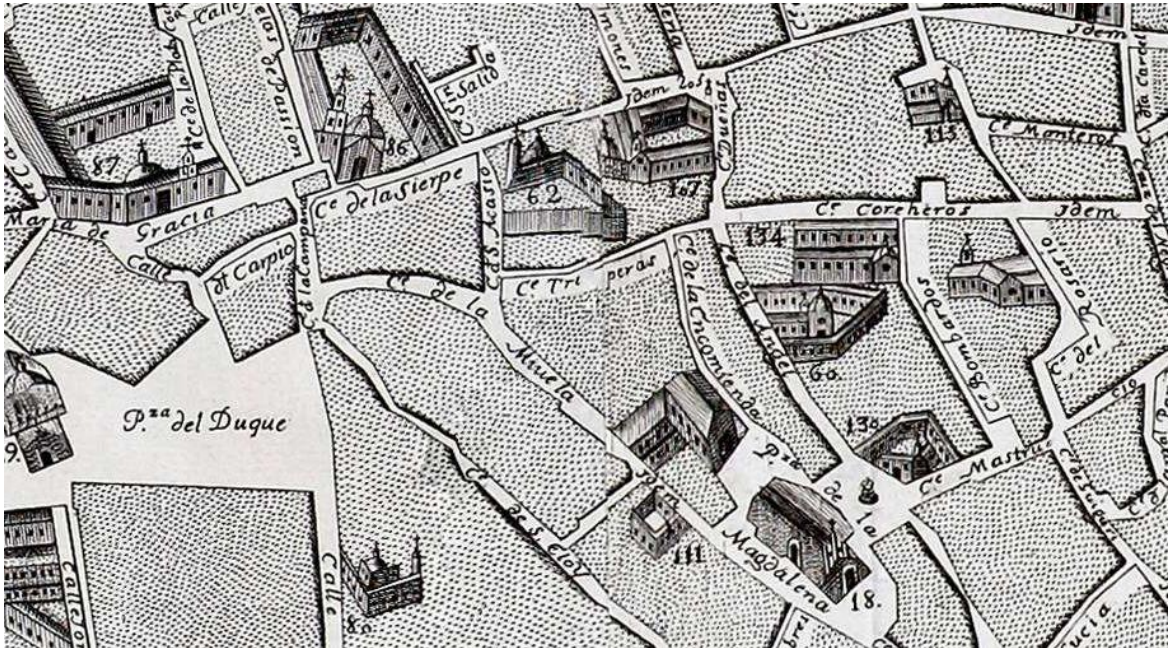


Ilustración 37. Detalle del Vulgo de Colcheros, enclave del Hospital del Espíritu Santo, depósito de bienes desamortizados, plano de Sevilla encargado por Pablo de Olavide, 1771.

A lo largo de la primavera de 1836 se estuvo insistiendo en los distintos organismos de poder de la cesión del convento de San Pablo para establecer allí el Museo, llegando a sugerirse que se abriese de forma interina mientras se aprobaban los trámites de cesión. Ante esto el gobernador de la provincia ofreció su casa para desarrollar allí las juntas de la comisión tratando de solucionar de forma temporal la necesidad de un local para las reuniones. Finalmente el 12 de abril de 1836 se señaló como fecha para la toma de posesión de San Pablo³⁵². Unos meses más tarde, López Cepero recibe una Real Orden de 20 de junio de 1836 mediante la cual se destina el convento de San Pablo para establecer en él las oficinas de Hacienda y ofreciéndose cualquier otro edificio para instalar el Museo. Se desconoce el motivo, pero Cepero no notificó esta disposición al resto de componentes de la comisión³⁵³, los cuales establecen en el edificio el local de reuniones y habilitan salas

³⁵² Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 14-IV-1836.

³⁵³ Esta Real Orden no se hizo pública al resto de la Junta del Museo hasta la sesión del 25 de junio de 1840.

para almacenar en ellas las obras desamortizadas. Llegaron a intentar negociar para tratar de suspender las oficinas de Hacienda que existían en las estancias del convento, tratando de conseguir la exclusiva instalación del Museo en el edificio³⁵⁴.

En el invierno de 1836, Sevilla se encontraba en plena agitación por el conflicto carlista, por lo que llegaron tropas a instalarse en el convento de San Pablo con la más que posible posibilidad de llegada de más batallones. Frente a esta amenaza tuvieron que actuar de forma inmediata por el inminente peligro que corrían las obras almacenadas en el convento. Para hacer frente acordaron el traslado de las piezas más valiosas al Colegio de San Miguel, dejando las menos interesantes en el refectorio del Convento de San Pablo³⁵⁵.

A través del decreto de 27 de mayo de 1837 se creó una nueva comisión científico artística responsable del Museo y se permitió la elección de un local nuevo. La utilización de San Pablo siguió con normalidad hasta que se excedieron sus posibilidades de almacenaje tras la recolección de los cuadros del colegio de Santo Tomás, teniendo que recurrir a depositarlos en la Catedral. Con la nueva comisión y la potestad para la elección de un local por real decreto se inició el proceso para conseguir el edificio de la Merced en el mes de octubre de 1837³⁵⁶.

En la primera junta de 1838, uno de los asuntos emergentes a tratar fue el *solicitar de la “Junta de enajenación de Conventos uno de los de esta Capital, de los mas acomodados, y capaz de responder en lo sucesivo á la sunstuosidad y amplitud que ecsije un Museo”*³⁵⁷; siendo José María Amor quien recibió el encargo de gestionar la solicitud del convento de la Merced. Mientras tanto, en estos primeros meses de 1838 se tiene constancia del movimiento de obras de arte a San Pablo, con cuadrillas dirigidas por Cabral Bejarano y declarándose en junta incluso la voluntad de efectuar alguna obra de acondicionamiento para propiciar un almacenaje más seguro.

³⁵⁴ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 10-IX-1836.

³⁵⁵ *Ibíd.*, 2-XII-1836.

³⁵⁶ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 91.

³⁵⁷ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 15-I-1838.

4. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA: 1835-1844

Las gestiones para la obtención del convento llegaron a buen puerto el 11 de octubre de 1838, fecha en la que la Intendencia entregó el local de la Merced a la Comisión del Museo³⁵⁸. No quedaría reflejado en acta hasta un año después, cuando se aplaudió la buena gestión de la comisión encargada del Museo, dejándose claro que ya se había conseguido asentar correctamente y pasaba a centrarse en el resto de necesidades del establecimiento, tales como la redacción de un reglamento o los nombramientos del secretario, conservador y conserje³⁵⁹.

³⁵⁸ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 91.

³⁵⁹ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 7-X-1839.

4.1.3 LA JUNTA DEL MUSEO Y EL PROCESO DESAMORTIZADOR: LA RECOGIDA DE OBJETOS ARTÍSTICOS DE LOS CONVENTOS SUPRIMIDOS.

Tras la creación de la comisión recolectora en octubre de 1835 se empezó a trazar la estrategia para llevar a cabo el proceso de recogida de los bienes de los distintos conventos suprimidos. Una vez recibido el permiso para proceder por parte del gobernador civil, se estimó que debían comenzar trabajando en los conventos extramuros ya que, al estar localizados en la periferia de la ciudad, resultaban más propensos al saqueo por parte de terceros. De esta forma se distribuyeron los individuos en dos comisiones para que cada una se encargase de distintos edificios, resultando así el reparto:

- Cartuja, San Jerónimo de Buena Vista y San Isidoro del Campo: José Bécquer, Juan Felipe Quiroga, Juan de Astorga y Manuel de Zayas.
- Capuchinos, San Agustín, San Benito y la Trinidad: Joaquín de Zuluaga, Antonio Quesada, Salvador Gutiérrez y Antonio Ojeda³⁶⁰.

Esto se tenía que poner en conocimiento del intendente de la provincia y del comisionado de la Real Caja de Amortización para así poder exigir lo necesario para el auxilio y procedimiento de tales encargos. Desde la oficina del gobernador civil se recibió oficio que recomendaba a los directores que marcasen las medidas que considerasen más eficaces para combatir la sustracción u ocultación de las pinturas. El protocolo de actuación de esta primera fase, en la que además se encontraban con la dificultad de no tener aún un depósito adecuado para los objetos, fue el de que los comisionados que pasasen a los edificios se encargasen de revisar los objetos y clasificarlos. Una vez hecho esto, debían localizar la habitación más conveniente del local para almacenar en ella las riquezas, que debían ponerse bajo custodia de las personas a cuyo cargo estuviesen aquellos edificios³⁶¹. Aquí radicaba principalmente la confianza que pudiera depositarse en el individuo al que se hiciese responsable de las obras seleccionadas, por lo que resultaba imprescindible la obtención de un almacén a fin no solo de mantener allí las obras, sino

³⁶⁰ *Ibíd.*, 9-X-1835.

³⁶¹ *Ibíd.*, 23-X-1835.

también de evitar en todo lo posible el depender de personal susceptible de originar robos de patrimonio, ya que el número de obras de cada edificio alcanzaba cifras muy elevadas, con la dificultad que ello conlleva. Frente a esto se advirtió estar muy pendiente de cualquier indicio de sustracción, sobre todo de aquellos efectos de notable mérito que serían los que tuviesen mayor peligro de pérdida, procediendo a comunicarlo a la junta con inmediatez para tratar de evitar que el problema pase a mayores dimensiones.

A finales de aquel mes de octubre la revisión de los trabajos de ambas comisiones se centró principalmente en la elaboración de los distintos inventarios de cada edificio, dándose orden de no excluir ninguna obra, por insignificante que fuese su mérito artístico, consiguiéndose así una visión global de aquel patrimonio: *“Que en los Ymbentarios relativos à Sⁿ Agustín, la Trinidad y Sⁿ Benito se incluyesen los cuadros que por no ser considerados de gran merito no se habían incluido, y que sucesivam.^{te} no se omitiera imbentariar ningⁿ cuadro cualquiera que fuese la calificación que mereciera”*³⁶².

Llegados a aquel punto y viendo cercana la finalización de esta fase de reconocimiento e inventariado, cada vez se iba haciendo más imprescindible el conseguir un depósito adecuado. Las dificultades para obtener San Pablo hicieron sugerir a Manuel López Cepero el optar por el Hospital del Espíritu Santo en la calle colcheros, el cual debía quedar desocupado en breve por disposición superior. Prácticamente un mes después del inicio de estas tareas se dieron por concluidas y dejándolas en suspensión hasta que el gobernador civil concediese almacén y se pudiesen reanudar las tareas. Tras esto se recibió una comunicación del gobernador civil relevando a la Comisión del encargo de recolectar los libros existentes en las bibliotecas de los conventos, una medida que se anticipó varios años a la Real Orden de 22 de septiembre de 1838³⁶³: *“S. M. ha tenido a bien disponer que en las Provincias donde hubiere Universidad reemplace este cuerpo literario a la Comisión artística en la reunión, colocación y arreglo de los libros procedentes de los suprimidos conventos”*.

En este momento la junta comienza a desarrollar una mayor preocupación frente a la manipulación y venta de cuadros y efectos de los conventos desamortizados. De hecho, llegan directamente desde el gobernador civil las medidas para abordar los procedimientos

³⁶² *Ibíd.*, 30-X-1835.

³⁶³ Mediante esta Real Orden de 22 de septiembre de 1838 se establecieron las bibliotecas públicas en las capitales de provincia, reuniendo en ellas los libros procedentes de los conventos suprimidos.

contra los compradores de obras de arte que aprovechaban la confusión del momento. La situación era del todo lógica viéndola desde el punto de vista de una ciudad empobrecida en la que habitaba el miedo producido por la Guerra Carlista. Añadir a esto el desconocimiento de cara al futuro de aquellos religiosos que de la noche a la mañana se encuentran en la calle y con un pie en la mendicidad. Para frailes, sacerdotes o monjas, la ocultación de patrimonio o venta fue una medida de subsistencia que en unas ocasiones pudo frenarse a tiempo y en otras terminó en el malvender a aquellos avispados que aprovecharon la ocasión para forjarse una buena colección artística.

Hay noticias de algunas situaciones en las que afortunadamente se pudo parar a tiempo la salida de obras del país, caso relatado en el oficio del Gobernador de Cádiz de 26 de octubre de 1835 en el que comunicaba *“haber tenido noticias de que se trataba de exportar al extranjero varios cuadros de la Cartuja jerezana y de San Buenaventura de Sevilla, recuperándose después algunos, gracias al celo de los guardacostas de aquella provincia, entre ellos, cuatro de aquel cenobio y otro que representaba la Sagrada Familia, original de Rovira, que es, sin duda alguna, el que se conserva en el Museo sevillano”*³⁶⁴. Este tipo de abusos resultaron ser por desgracia algo bastante frecuente, llegándose a advertir a los antiguos priores de los conventos de Capuchinos, Montesión y los Remedios para que entregasen a la Comisión del Museo varias pinturas que habían ocultado.

Uno de los grandes problemas de aquella situación de pérdida patrimonial es la de la presencia de estas transacciones ilícitas de obras de arte en el mismo seno de la junta del Museo. A lo largo de las crónicas recogidas en acta no se llega a especificar de manera explícita este tipo de movimientos ilegales, pero sí que puede palparse la presencia de estos actos de dudosa ética, sobre todo cuando son ejecutados por personas en las que se ha depositado la confianza de tan magna empresa.

*“Se acordó citar a Dn. Julian Wiliams para una Junta extraordinaria con motivo de necesitar la Comision aclaraciones sobre la compra de unos cuadros”*³⁶⁵. De esta forma tan sencilla se puede comprobar la más que posible evidencia de existir irregularidades en el proceso desamortizador. Siguiendo las actas, esta “junta

³⁶⁴ Bilbao, Gonzalo; *Óp. Cit.*, p.14.

³⁶⁵ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 23-XI-1835.

extraordinaria” no llegó a celebrarse, de hecho, la siguiente tardaría unos cuatro meses en efectuarse y obviamente, no se volvió a incidir en la petición de explicaciones del cónsul británico. Williams se movía en círculos de amantes de las bellas artes de Sevilla, utilizando el rol de cónsul como conexión con todos los extranjeros que llegaban atraídos a la ciudad por la fácil situación para conseguir obras de arte a precios irrisorios. De esta forma tomó contacto con el artista Delacroix, con el viajero romántico Richard Ford, aunque sin lugar a dudas el que más afectó al patrimonio de Sevilla fue el Barón Taylor.

Taylor recorrió la geografía española bajo un supuesto viaje literario que ocultaba el encargo del rey francés Luís Felipe de Orleans de formar una galería de arte español en el Louvre con un presupuesto de un millón de francos. Tristemente llegó a conseguir un éxito equivalente a más de cuatrocientas cincuenta cuadros, entre los que se encontraban grandes maestros de la escuela española³⁶⁶. La actividad de Taylor en España se desarrolló entre octubre de 1836 y abril de 1837, integrándose en el núcleo social sevillano en el que radicaba el interés por el arte y todo lo que ello conllevaba, desde su apreciación hasta la compraventa y búsqueda de nuevos ejemplares. Este círculo de amantes de las bellas artes incluía a personajes destacados socialmente tales como el Conde del Águila, Nathan Wetherell, Cecilia Böhl de Faber “Fernán Caballero”, Marqués de Arcohermoso, Frank Hall Standish, el deán López Cepero, el canónigo Francisco Pereira, Antonio y Aniceto Bravo, Vicente Mamerto Casajús y el propio Julián Williams³⁶⁷. Evidentemente se trataban en su mayoría de individuos que formaron las distintas comisiones relacionadas con el Museo, así como el proceso de desamortización y recogida de obras.

Por poner un ejemplo de los poco éticos métodos empleados por el citado Taylor para la adquisición de piezas artísticas tenemos el caso de una carta dirigida a López Cepero como representante de la Comisión del Museo en el año 1837 en la que puede verse de forma clara como pasaba del agasajo a la amenaza fácil en función de sus intereses: *“Tengo un particular empeño en que no oponga Vd. obstáculos a la venta de los cuadros del Hospital de la Sangre. Deseo esos cuadros y cuento con su amistad para lograrlos. D. Pedro Nautet le explicará a Vd. este negocio. Si Vd. hace esta discusión muy*

³⁶⁶ Vigara Zafra, José Antonio; “La Galería Española de Luis Felipe de Orleans y sus vinculaciones con el patrimonio pictórico de Córdoba”, en *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 207, p. 387.

³⁶⁷ Lleó Cañal, Vicente; “Julian Benjamin Williams y el Comercio de Arte en la Sevilla del XIX”, en *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, nº 36, p.200.

pública, el Hospital de la Sangre y la Comisión del Museo son los que han de perder en ello”³⁶⁸.

Difícil labor la de abarcar la hipotética extensión de estos expolios y de las adquisiciones mediante métodos poco lícitos. Y más aún el comprobar la existencia o cooperación de individuos respetables en la sociedad sevillana del momento con estas personas que aprovecharon la difícil situación social y económica.

Al igual que Williams, otra figura controvertida es la de Manuel López Cepero, personaje comprometido con las bellas artes a lo largo de toda su vida y sobre todo inmerso en un continuo trasiego de compra venta de cuadros. Esta frenética actividad es la que ha levantado más sospechas en torno a su labor dentro de la Comisión del Museo, ya que con anterioridad forjó una inmensa colección a precios irrisorios aprovechando el caos de la invasión francesa. No solo compró para él mismo, sino que hizo de intermediario en multitud de operaciones, llegando Gaya Nuño a decir de él que *“fue uno de los hombres que más obras contribuyó a sacar de España y el que más pintura española ha dispersado por el mundo”*³⁶⁹. Dejando de lado este tipo de actividades, la realidad es que su labor dentro de la Comisión del Museo no tuvo ningún comportamiento que pudiera hacer sospechar de su ética, más bien al contrario, como se verá a lo largo de este capítulo, con momentos de protección y salvaguarda del patrimonio y una concepción artística que no solo abarcaba la pintura o la escultura, sino también los importantes sepulcros labrados sevillanos.

4.1.3.1 Los trabajos de 1836 y la amenaza de la guerra carlista.

Volviendo a los trabajos desamortizadores, el año 1836 trajo consigo importantes avances, empezando por un nuevo Real Decreto de la Reina Gobernadora M^a. Cristina de Borbón con fecha de 8 de Marzo de 1836 por el que *“quedan suprimidos todos los monasterios, conventos, colegios, congregaciones y demás casas de comunidad o de instituciones religiosas de varones, incluidas las de clérigos regulares y las de las cuatro Órdenes Militares y San Juan de Jerusalén, existentes en la Península, islas adyacentes y*

³⁶⁸ Merchán Cantisán, Regla; *El Deán López-Cepero y su colección pictórica*, Sevilla, 1979, p. 40.

³⁶⁹ Gaya Nuño, Juan Antonio; *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, p.17. Citado en López Rodríguez, José Ramón; *Historia de los Museos de Andalucía 1500-2000*, Sevilla, 2010, p.166.

posesiones de España en África”³⁷⁰. Tras extender el alcance de las medidas a más edificios, en Sevilla la actividad volvió a la Junta, que había quedado en suspensión por falta de fondos. Se recibieron 6000 reales que el gobernador de la provincia había pedido a S.M., algo que resultó determinante para volver a poner en funcionamiento los trabajos de las comisiones en el mes de marzo³⁷¹, comenzando con dos nuevos e importantes incorporaciones, Pedro Vreta pasó a sustituir a Vicente Mamerto Casajús en el cargo de tesorero a petición suya, y la del Marqués de Arcohermoso. A los comisionados que realizaron los inventarios de la Cartuja se les hizo pasar por el Comisionado de Amortización para formalizarlos. Tras esto se nombraron dos comisiones para recoger los efectos pertenecientes al Museo que todavía existían en conventos:

- Juan Astorga y Antonio Ojeda para los conventos de Santo Domingo de Porta Coeli y San Benito.
- José Bécquer y Joaquín Zuloaga para visitar el convento de Monte Sion y tomar las medidas de los cuadros que allí existían, con el fin de sustituirlos por otros aún por determinar.

El trabajo de reconocimiento volvió a empezar pasando Huet y Arcohermoso al Convento de San Juan, en donde señalaron siete cuadros como propiedad del Museo para los cuales esperaban la autorización de recogida. Estos dos junto a Pereyra formaron una comisión para conseguir que el gobernador de la provincia hiciese pasar a todos los conventos de monjas una circular por la que las hacía responsables “*de toda enajenación, de pintura y objetos de Artes, interin el Museo no los inventaria y recauda*”³⁷², con el fin de conseguir algo más de tiempo para la ejecución de los trabajos. Se optó por marcar todos los cuadros que se recogiesen, así como los que no estuviesen recogidos en los inventarios, los cuales debían revisarse e inventariarse.

Las tareas de este año 1836 no se limitaron a la recogida e inventariado, sino que tuvieron que afrontar diversos conflictos a lo largo del trabajo. Tal es el caso de las reclamaciones sobre la propiedad del patrimonio de los conventos, que en un principio quedaban incautadas y tras comprobarse la documentación pertinente quedaban libres,

³⁷⁰ Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier; “Textos legales de las desamortizaciones eclesiásticas españolas y con ellas relacionados” en *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium 6/9-IX-2007*, p.16.

³⁷¹ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 7-III-1836.

³⁷² *Ibíd.*, 17-III-1836.

volviendo a las manos de sus dueños. Así fueron las peticiones de María de la Hera para San Alberto³⁷³ o de los duques de Arcos en San Agustín³⁷⁴, en la que además también se optó por sustituir algunos cuadros que no pertenecían a los duques por otros de similares dimensiones para posibilitar así el culto: *“se acordó se reemplazasen los Cuadros de S. Agustin que formaban altar, y cuya sustitución sea conveniente para el Culto con los Cuadros de inferior merito que se designen por la Comision de los existentes en el Deposito tomándose la correspondiente razón, y anotándose oportunamente en los Ynventarios”*³⁷⁵.

Esta práctica también se llevó a cabo con el ciclo de Murillo de los Capuchinos, para la cual primero se tomaron medidas de los cuadros, se pasó al almacén del Museo y se señalaron los más acordes para ocupar sus espacios³⁷⁶. Cuando se presentó la lista de obras recogidas de San Basilio se adjuntó también una lista firmada por los capellanes con una serie de cuadros que se dejaron para el ornato del edificio, así como una nota para el reemplazo de los que acababan de almacenarse en el depósito³⁷⁷. La misma mecánica se ejecutó en el Convento de la Asunción (Santiago de la Espada) con especial atención a una obra de Roelas: *“Siendo el Cuadro de Santiago de la Espada de lo mejor de Roelas, se acordó recuperarlo poniendo en su lugar otro que lo sustituya de los que se hallan en el Almacen de Calle Colcheros para que el altar donde se halla situado quede con la decencia correspondiente”*³⁷⁸.

En algunos casos se llegó a suspender el trabajo en edificios concretos, como en San Benito de Calatrava por no tener los suficientes antecedentes para proceder a la recogida de efectos³⁷⁹. Curioso el caso de San Isidoro del Campo, el cual al encontrarse fuera de Sevilla y, sobre todo, por contener principalmente esculturas, se dejó en suspensión de ser intervenido: *“Sirviendo en la actualidad, el Convento suprimido de San Isidoro del Campo, de Parroquia de la Población, y tanto por la distancia en que se halla de esta ciudad, como porque los prales. objetos son de Escultura, se determino se*

³⁷³ *Ibíd.*, 21-III-1836 y 14-IV-1836.

³⁷⁴ *Ibíd.*, 28-III-1836.

³⁷⁵ *Ibíd.*, 14-IV-1836.

³⁷⁶ *Ibíd.*, 11-IV-1836. El 18-IV se señalaron los cuadros para sustituir y el 20-IV se pasó al edificio para llevarse el ciclo de Murillo.

³⁷⁷ *Ídem.*

³⁷⁸ *Ibíd.*, 11-VII-1836.

³⁷⁹ *Ídem.*

suspenda toda diligencia hasta mas adelante que haya oportunidad competente”³⁸⁰. Se desconoce el motivo de esta marginación de las piezas escultóricas, pudiendo ser por un tema de gusto estético del momento (quedaría en segundo plano tras la pintura), o por el simple hecho de ahorro económico de cara a transportar a la ciudad las pesadas esculturas.

Como puede verse con San Isidoro del Campo, el radio de actuación se extendió no solo a la ciudad de Sevilla, sino también a los pueblos de la provincia, abarcando incluso al patrimonio arqueológico. Con entusiasmo se recibió la noticia de hallazgos de estatuas en Itálica, encargándose a Francisco Pereira su traslado a San Pablo³⁸¹. Se preparó un protocolo de actuación en los pueblos que fueron remitidos mediante oficios: *“sobre instrucciones para recoger los Cuadros que habia en los conventos suprimidos de aquel punto; y la Junta acordó se contestase: que los objetos de artes que estuviesen en los Templos se inventarien dejándolos donde se hallen en clase de deposito, bajo la responsabilidad de las Justicias; que lo mismo se egecute con todo lo que no pueda moverse, y que sea de facil traslado, se recoja y den cuenta remitiendo la minuta del Ynventario general de lo que exista en cada convento, y sobre gastos se arbitraran luego que llegue la ocasión de trasladarlos á este Museo*”³⁸².

En el caso de algunas pinturas que pertenecían a conventos suprimidos pero que se estaban utilizando en las iglesias habitadas se precisaba la autorización del gobernador del Arzobispado, así como el examen de algún miembro de la comisión en acuerdo con el administrador de amortización de cara a una posible entrega tras el reconocimiento de las Iglesias mediante el sistema de reemplazos. Estos reconocimientos fueron bastante usuales, llegando a pedirse en varias ocasiones en casos de duda sobre las obras, como ocurrió con los cuadros de los altares de San Luís de los Franceses³⁸³.

A fines de 1836 la situación se volvió crítica en la ciudad de Sevilla debido a la Guerra Carlista. La presencia amenazante de la expedición del general Gómez amedrentó al personal de la comisión tras la toma de Córdoba en el mes de octubre³⁸⁴. Se trató el peligro de una posible amenaza para los cuadros, sobre todo a los almacenados en San

³⁸⁰ *Ídem.*

³⁸¹ *Ibíd.*, 14-IV-1836.

³⁸² *Ibíd.*, 21-IV-1836.

³⁸³ *Ibíd.*, 13-VII-1836.

³⁸⁴ Ramírez Olíd, José Manuel; “La primera guerra carlista en osuna. La expedición del general Gómez” en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº. 15, 2013, pp.20-27.

Pablo por estar más expuestos frente a la posibilidad de tener que albergar algún batallón, ya que existía uno allí en aquel momento. El acuerdo al que se llegó fue el de trasladar los efectos más valiosos al Colegio de San Miguel, dejando lo menos interesante en el refectorio de San Pablo para no perder la posesión del edificio mientras se resolvía por el gobierno su destino³⁸⁵. La combinación del terror a la guerra junto a la cada vez más escasa implicación de los miembros de la comisión hizo que según Manuel López Cepero, recayese toda la responsabilidad del patrimonio sobre su persona. Según un texto de su propio archivo narra cómo respondió en aquellos difíciles momentos del incipiente Museo:

*“En ninguno de estos actos intervino la autoridad, y menos la Junta del Museo, que quedó reducida a mí solo, y sólo yo, me atrevo a decirlo a la faz del mundo, hubiera podido en aquellas circunstancias llevar a cabo empresa tan difícil y arriesgada, para cuyo desempeño nadie me proveyó de medios, ni de auxilios, más que en los que por razón de mi oficio tenía a mi disposición de la Fábrica de la Iglesia, pero el amor a las artes y a la Patria me suministró la suficiente actividad y diligencia para que todo se pusiera a salvo, y aún en último caso de la invasión, se hallasen en sitio seguro”*³⁸⁶.

Existe una detallada crónica³⁸⁷ sobre aquel episodio de la amenaza de invasión de Gómez en la que destaca la gran labor que ejerció Cepero para conseguir salvar el patrimonio del Museo, así como las dificultades con que se encontró no solo de parte de la presencia carlista, sino del gobierno y de los propios vecinos de la ciudad:

“Las dificultades hubieran sido menos si la autoridad q^e le encargó la salvación de obgetos tan preciosos le hubiese provisto de medios para ejecutarla, no habiendo concedido ni un local siquiera q^e sirviese de depósito, y negándolo la Amortización a quien se le pedía, ávara de vender escombros, cuando no podía enagenar edificios. Pero el genio tutelar de las artes, y acaso también los ruegos del piadoso Murillo, hicieron q^e el Cabildo Catedral por aquellos días nombrase Mayordomo de Fábrica al Canónigo Cepero, no solo para q^e pudiese salvar, como logró, todas las alajas de la Iglesia, sino también los monumentos artísticos e históricos de toda la ciudad, por q^e habiéndose aún

³⁸⁵ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 2-XII-1836.

³⁸⁶ Merchán Cantisán, R.; *Óp. Cit.*, p.50.

³⁸⁷ Pabón, Jesus; “Del Dean Lopez Cepero: Apunte autografo y autobiográfico” en *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo CLXXI, nº III, 1974, pp. 455-477.

abolido los diezmos, el Mayordomo disponía de los recursos q^e aquellos daban, y de los muchos subalternos y criados q^e conservaba la Iglesia”.

Uno de los factores determinantes para la salvación del patrimonio fue el desempeño del cargo de mayordomo de la Catedral, algo que supo aprovechar especialmente Cepero, no solo económicamente sino también con el personal de la misma. De otra forma hubiese sido imposible ya que, en el gobierno de la ciudad el departamento de amortización solo trataba de conseguir solvencia económica, sin prestar atención a la salvaguarda y protección de las obras rescatadas, llegando a no dignarse en contribuir con un local de entre todos los desamortizados de la ciudad.

“Preciso es confesar, en honor de esta, q^e todo hubiera perecido sin los auxilios q^e prestó, dirigidos por un mayordomo tan activo, e inteligente. Porq^e impetró y obtuvo del Cabildo permiso para emplear todos los utensilios y sirvientes de la Iglesia para descolgar, trasladar y depositar cuadros, estatuas, sepulcros, etc. etc. Siendo los Conventos muchos, su abandono simultáneo, y el interés de las gentes piadosas q^e los templos se desalojasen, crecían las dificultades, aumentadas por la esperanza de q^e pronto se repoblarían los monasterios, por hallarse la columna de Gómez, cruzando las Andalucías, y muchas personas, interesadas por París, Londres, y aún Petersburgo en recoger los cuadros de Murillo a toda costa”.

Los coleccionistas extranjeros acechaban a la espera de encontrarse con un caos similar al de la invasión francesa y que les resultase favorecedor para la adquisición de obras de maestros sevillanos de forma despiadada, con especial atención en las obras de Murillo. Las medidas de protección para estas obras fueron mayores que con el resto, algo que llamó la atención de los vecinos del barrio de la Macarena, llegando a levantarse incluso frente a Cepero y a sus cuadrillas:

“Hasta pronunciamientos politico-piadoso-macarenos estuvieron preparados para impedir q^e se tocara a los 22 cuadros de Murillo q^e estaban en Capuchinos, situados como se sabe extra muros y en el barrio de la Macarena, a pretexto de q^e todos adornaban algún altar, y el templo por R1. Orden permanecía de uso.

Cepero con el mayor sigilo buscó entre los cuadros de otros conventos los convenientes para sustituir los de Murillo, y una mañana concluidos los oficios religiosos

y evacuado el templo, se presentó con una falange de obreros competente para quitar y trasladar a la Catedral en tres horas, dejando provistos y arreglados los altares de Capuchinos, los 22 cuadros, q^e sin tanta previsión, actividad y destreza, hubiera Sevilla y España perdido para siempre.

Cuando los Macarenos alistados para impedir la operación se apercibieron iban los cuadros de camino, y como viesan q^e los altares quedaban arreglados y decente el templo se desvaneció la conjura preparada para impedir q^e los cuadros se quitasen del lugar a proposito para robarlos todos una noche, y royados en cilindros embiarlos a un barco de pavellón extranjero etc. etc. como se habla hecho antes con algunos de cuyo hecho permanecen expedientes en alguna oficina. Pero se suspendieron porq^e hubo notas diplomáticas y no estaba el tiempo para contrarrestar el Cierzo”.

El buen hacer de Cepero hizo que las obras de Murillo de Capuchinos fuesen rápidamente sustituidas, salvando así las del maestro a la vez que quedaban en un perfecto decoro y óptimos para el culto del pueblo. Este sistema fue fundamental, tanto durante la recogida de obras en templos en activo, como en posteriores intercambios para preservar los ejemplos de los grandes maestros. Afortunadamente todo se desarrolló correctamente, reubicándose los cuadros tanto en la Catedral como en el Hospital del Espíritu Santo a falta de la concesión de un local:

“Los cuadros y estatuas (¿más notables se?) colocaron en la Catedral, y muchos otros en el Hospital del Espíritu Santo de Calle Colcheros, hoy teatro de S. Fernando, por favor de su Administrador D. Peregrino Lora, no habiéndose podido conseguir de las Autoridades q^e concediesen un local o convento para depósito”.

Llegado el día de la llegada del general Gómez a la provincia de Sevilla fue notificado Cepero de urgencia para que se encargase de sacar todas las obras depositadas en el Hospital del Espíritu Santo para que este local se encargase de acoger a los heridos del hipotético enfrentamiento, todo ello sin ofrecérsele local alternativo para depositar los cuadros. Aquella crítica situación solicitó unas horas más hasta el día siguiente garantizando la evacuación de las obras. Respaldado por cuadrillas del cabildo y algunos vecinos, pudo Cepero abordar tan difícil tarea depositando las obras en la Catedral, situación que sin embargo no garantizaba la seguridad de las piezas. El relato completo del desarrollo es el que sigue:

“Cuando Gómez entró en Ecija y Sevilla temió ser ocupada por el mismo, el Alcalde Constl. Dn. Fco. de Paula Mendez pasó oficio a Cepero fecho en 7 de Octubre de 36, diciéndole q^e evacuase de cuadros en el momento al dicho hospital, destinado a los heridos q^e resultasen de la defensa de la ciudad; y a las once de la noche, esto es, tres horas después de recibida la notificación del alcalde, un comisario de guerra se presentó a recoger las llaves de los almacenes para poner en la calle todo lo q^e contenían.

¡Hasta tal punto llegó por aquel tiempo la falta de asilo para los monumentos artísticos q^e reunidos hoy en el Museo forman la gloria de Sevilla, dando irrefragable testimonio al mundo entero de lo antigua q^e es en ella la cultura, y en sus hijos el estudio, el buen gusto y la inteligencia en las bellas artes!

Todo el vecindario se afanaba, buscando modo de poner a salvo las personas y las riquezas. Cepero solo se ocupaba de impedir q^e un decreto, o una esquila del presunto conquistador en favor de algún codicioso negociante privase a Sevilla y España para siempre de lo q^e más puede orgullecer a sus hijos; y a fuerza de ruegos y reflexiones pudo alcanzar del Comisario q^e esperase hasta las doce de la mañana siguiente a cuya hora tendría trasladados los [cuadros], algunos muy grandes y pesados q^e se guardaban en el Hospital, sin contar otras muchas cosas, q^e no siendo cuadros eran sí muy dignas de conservarse para el mundo de las artes y de las letras.

El día amaneció en medio de un conflicto general en q^e solo la actividad y constancia de un hombre de hierro hubiera podido llevar a cabo la traslación de los cuadros a los almacenes de la Iglesia, empleando hasta carros de la basura y otros medios de difícil referencia.

Dejado el hospital a la orden del Ayuntamiento todavía consideraba Cepero inseguros a los cuadros, sino los colocaba en el templo, para dificultar, al menos, q^e Gómez los vendiese a tantos como había dispuestos a solicitarlos; pues aunque había visto al Mariscal Soult llevarse varios de los q^e adornaban y enriquecían nuestra Basílica, con todo una vez puestos en ella podía de varios modos disputarse la enagenación.

Por las siestas y las noches trabajó lo q^e no es decible personalmente con los obreros hasta dejar acomodadas y visibles todas las obras de Murillo, Zurbarán y los más notables maestros, sin haber dejado de tener mucho q^e sentir con el Cabildo mismo, cuyos

individuos, bajo diferentes aspectos entorpecían e interpretaron mal la extraordinaria diligencia y actividad del mayordomo de Fábrica, esperando los más q^e Gómez, a su entrada, averiguase los fines y el objeto de tanto celo por guardar los bienes de los suprimidas Conventos no cabiendo en el corazón, ni en la cabeza de muchos q^e el amor a las Bellas artes y a la patria, pudiese producir el entusiasmo suficiente para vencer tantas y tan varias dificultades.

Concluidas o alejadas estas alarmas provenientes de la incursión de Gómez, en q^e Cepero tuvo q^e luchar solo, por haberse ausentado el Sr. F^o. Pereyra y salido a Campaña el Huet, volvió su cuidado hacia los monumentos históricos, por haber empezado a destruirse, o enagenado los Conventos... ”³⁸⁸.

El general Gómez marchó con sus tropas hacia el norte, restaurándose progresivamente la normalidad en la ciudad de Sevilla, pero no en la Comisión del Museo, que siguió con la misma inactividad que la caracterizó durante la amenaza de guerra. Cesaron incluso las reuniones a propuesta de López Cepero tras comprobar que no llevaban a ningún punto en aquel momento, puesto que ni siquiera acudían los comisionados.

La intervención de López Cepero resultó crucial para la salvaguarda del patrimonio sevillano durante aquella crítica situación. Amador de los Ríos en su crónica sevillana de 1844 aplaudió su imprescindible determinación, además de incluir un curioso detalle: la reacción de los viajeros al ver las importantes obras del Museo inmersas en la gran Catedral de Sevilla:

“No ha tenido poca parte en esta obra el ilustre prelado, D. Manuel López Cepero, cuyos conocimientos artísticos son nada comunes y cuyo amor á Sevilla es muy conocido de toda España. Cuando, desposeída la junta, que se creó con semejante objeto, de local seguro y conveniente para custodiar los sublimes lienzos de Murillo y de los demas profesores sevillanos, se vieron estas producciones espuestas á ser presa de mezquinas ambiciones ó á perecer tal vez entre ruinas; aquel honrado sacerdote, que era á la sazón mayordomo de fábrica de la santa y patriarcal iglesia, les ofreció un asilo respetable en la catedral de Sevilla, cuyos muros enriquecieron por algún tiempo.

³⁸⁸ *Ibíd.*, pp.471-475.

*Allí los doctos viajeros, que vienen á este suelo de encantos para gozar sus bellezas, contemplaban, alumbradas por la luz vacilante y misteriosa de las góticas vidrieras, las inmortales creaciones del gran pintor de Andalucía: allí sobrecogida el alma á vista de tantos prodigios, bajo tan grandiosas bóvedas, se olvidaba de la feroz tormenta, que en torno de aquel sagrado recinto bramaba desencadenada, y allí en fin, acudían á beber inspiraciones los artistas, cuyas pacíficas glorias son hijas del retiro”*³⁸⁹.

³⁸⁹ Amador de los Rios, José; *Sevilla pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1844, p.355.

4.2 LA CREACIÓN DE LA COMISIÓN CIENTÍFICO ARTÍSTICA.

El año 1837 se presentó como el de la renovación de planteamientos en cuanto a las gestiones para la creación del Museo. A pesar de los grandes avances que había conseguido la Junta del Museo, el balance no resultaba en absoluto positivo. Las graves pérdidas patrimoniales iban unidas a las pobres condiciones en las que se hacinaban los objetos recogidos. La distribución por distintos almacenes de la ciudad, así como los que se encontraban atesorados en manos de los distintos comisionados dio lugar a que la futura colección del Museo se encontrase en una caótica y descontrolada situación de la que se tiene sobrada constancia de las pérdidas a lo largo del proceso. La precaria situación económica dependía totalmente de la concesión de presupuestos por parte de las autoridades, que no hacían más que frenar constantemente las distintas gestiones tras los continuos retrasos.

Se requerían varias medidas para conseguir que las gestiones llegasen a buen puerto. Obviamente el conseguir los presupuestos de forma puntual implicaba una mayor oficialidad o reconocimiento de la Comisión por parte de las autoridades, así como un local adecuado. El problema del alojamiento quizás fue el principal lastre que frenó el correcto desarrollo de la formación del Museo, obligando a que las piezas se dispersasen de forma no del todo controlada y quedando muchas sin volver a la colección como el caso del cuadro de Velázquez procedente del Convento de San Antonio, que quedó depositado junto a otras obras en el Palacio Arzobispal³⁹⁰.

La Junta del Museo se encontraba dispersa e inoperativa al empezar este año de 1837, pero no sería por mucho tiempo ya que el 27 de mayo entraría en vigor una Real Orden³⁹¹ que se encargaría de reestructurar los organismos para la gestión del patrimonio. Esta llegaba para tratar de solucionar los obstáculos que entorpecían los trabajos de reconocimiento y traslado de objetos mediante la creación de comisiones encargadas para

³⁹⁰ Bilbao, Gonzalo; *Óp. Cit.*, p.13.

³⁹¹ Real Orden de 27 de mayo de 1837, publicada en Gaceta de Madrid, nº 907, domingo 28 mayo 1837.

tales fines. Así se ordenó que en todas las capitales de provincia se creasen las denominadas “Comisiones Científicas y Artísticas”, en las que debía presidir un individuo del gobierno de la provincia o del ayuntamiento y completarse por cinco personas seleccionadas por el jefe político. El objetivo principal era la creación de inventarios de obras y su traslado posterior a lugares apropiados para su conservación, ya fuesen a museos, universidades o bibliotecas.

Esta medida resultó una vía de renovación de la antigua Junta del Museo, que ahora pasaría a denominarse “Comisión Científico Artística” y estando *“presidida por don José María Amor, diputado provincial, siendo vocales de ella don Francisco Pereyra y don Manuel López Cepero, canónigos; el comisionado principal de Amortización, Marqués del Arco Hermoso; don José María Cabello, también diputado provincial, y el profesor de Bellas Artes don Antonio Cabral Bejarano”*³⁹². Apenas se conserva testimonio de este primer año de la nueva Comisión, quizás por no estar familiarizados con el sistema de actas. Una de las propuestas que se estudiaron en el verano de 1837 fue la de enajenar los cuadros que tuviesen poco mérito o resultasen inútiles, previo examen de su valor; para de esta manera conseguir fondos para la realización de los trabajos. Aquella idea del marqués de Arco Hermoso quedó desechada, aunque pudo haberse llevado a cabo perfectamente ya que *“la Comision del Museo estaba autorizada por el Gobierno para enagenar los cuadros que por su poco merito e inutilidad no habian de poder servir como objeto de merito”*³⁹³. Esto dejó claro que, por mucha reforma institucional, el dinero seguía sin llegar, con la consiguiente paralización de los trabajos: *“pasando al intento un oficio al Gobernador Civil manifestandole lo insignificante que habia sido la orden dada al Ayuntamiento para la entrega de los tres mil rl. acordados dar escitandolo nuevamente á ello; y que como un arbitrio para el Establecimiento provincial; deberia incluirse su presupuesto en el de la Diputación”*³⁹⁴.

La Real Orden no solo efectuó una ruptura con la anterior junta, sino que además posibilitó la elección de un local adecuado para instalar el futuro museo, permitiéndoles exigir uno, sobre todo tras mostrarse los problemas de espacio que surgieron tras la recogida de los cuadros de Santo Tomás, que tuvieron que ser depositados en la Catedral a

³⁹² Bilbao, Gonzalo; *Óp. Cit.*, p.14. También en Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 15-I-1838.

³⁹³ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 29-VII-1837.

³⁹⁴ *Ídem*.

la espera de una futura reclamación por parte del Museo. La elección del local de la Merced llegaría en este año, concretamente el 7 de octubre de 1837 con la solicitud de la totalidad del edificio, entrando en conflicto con la Sociedad Económica de Amigos del País allí instalada³⁹⁵.

Otro de los puntos importantes de la Comisión en este año fue la creación del puesto del Conserje del Museo, medida que consideraron de gran urgencia una vez que comprendieron la magnitud del patrimonio que se encontraba depositado en San Pablo, debiendo instalarse en el mismo edificio: *“Se dio cuenta de los urgente que era nombrar un Conserje que custodiase diferentes objetos que estaban depositados; y la Junta nombró para este encargo a D. José M^a Chibra religioso esclastrado sin sueldo alguno, y sin mal retribución que la habitación”*³⁹⁶.

La Comisión adoptó en 1838 una mayor implicación en el proyecto del Museo, siendo este momento el impulso definitivo de la futura pinacoteca. Un mayor compromiso fue la principal característica de este nuevo grupo de individuos, que conociendo los errores y los aciertos de los años anteriores buscaron la vía más adecuada para alcanzar el objetivo. Para tal fin se planteó la recogida de toda la documentación posible relativa a la junta anterior, para que tras ser examinada pudiera servir de precedente para las tareas venideras. Este encargo se hizo a los individuos que habían tenido contacto con ella, es decir, Pereyra, Arcohermoso y sobre todo, Manuel López Cepero, que dejó testimonio del momento de la entrega del material de la junta anterior haciendo hincapié en el nefasto funcionamiento de la comisión anterior: *“Yo presenté las llaves de los almacenes y los inventarios, papeles y libros que estaban en mi poder, todo lo cual pasó en presencia de la nueva Junta y en el despacho del referido señor Jefe Político, desde cuyo momento me descargué de cuanta responsabilidad pudiera tener por haber sido custodio, conserje o guardián voluntario, no comisionado por nadie, de unas preciosidades que se hubieran puesto en medio de la calle, como me dijo el Comisario de Guerra, si yo no hubiera buscado donde guardarlos”*³⁹⁷.

Se intuían las ganas de quedar libre de cualquier carga relacionada con aquel patrimonio tras la convulsión del momento, sin embargo las depositadas en la Catedral

³⁹⁵ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 91.

³⁹⁶ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 29-VII-1837.

³⁹⁷ Merchán Cantisán, Regla; *Óp. Cit.*, p.51.

quedaron bajo su supervisión debido a su cargo religioso: *“La Comisión encargada de trasladarlos pasó luego a reconocer e inventariar, así como los cuadros almacenados, como los colocados en el Templo Catedral, y cuando lo tuvo a bien, se llevó los primeros, no quedándome a mí otra responsabilidad sobre los segundos, que la general que por razón de oficio me correspondía sobre todas las alhajas del templo”*³⁹⁸.

Decidieron que se debía volver a utilizar el modelo de registro manejado por la junta anterior, recogiendo todo *“en un libro que se llamará de actas y en el que precisamente hayan de estenderse las sucesivas por orden de fechas con toda especificación, y claridad, para que no pueda dudarse de la marcha y conducta”*³⁹⁹. Para ello valoraron la necesidad e importancia de la presencia de la figura del secretario, por lo que se ofertó aquél puesto a Vicente Mamerto Casasús por su gran experiencia en ese ámbito, aceptando con gran honor el servicio.

En la primera sesión, José M^a Amor trató los dos asuntos de mayor importancia para la Comisión, la elaboración de un inventario general y la obtención de un local adecuado. El primer encargo fue *“que se formalizase un inventario general clasificando con exactitud, y según el modelo que debiera presentar D. Antonio Bejarano de todos los cuadros recogidos, y almacenados por la anterior Junta de Museo, con el doble proposito de hacer nacer la responsabilidad de esta Junta para lo sucesivo, y de Clasificados los Cuadros venir en conocimiento de cuales eran los que debían destinarse al Museo, y cuales los que habían de enajenarse según el tenor literal de la última Rl Orden, en cuya virtud se encuentran reunidos los Sres que componen esta Junta”*⁴⁰⁰.

Para poder llevar a cabo la gestación de un museo, necesitaban la formación de un inventario, de ahí que se hiciese a Cabral Bejarano diseñar el modelo y su posterior completado, para familiarizarse y conocer de forma más cercana el patrimonio que estaban manejando. Un aspecto importante a destacar y en el que ya se entró en párrafos anteriores es el de la enajenación y venta de cuadros. Si en 1837 se desechó aquella idea, en este momento se acepta, normaliza e incluso legitima basándose en la última real orden que incluía aquella polémica medida. De hecho, se hizo en varias ocasiones como puede observarse en el inventario a propósito de los cuadros desechados, del que se hablará más

³⁹⁸ *Ídem.*

³⁹⁹ *Ibíd.*, 15-I-1838.

⁴⁰⁰ *Ídem.*

adelante. Cabral Bejarano jugó un papel protagonista en este momento dentro de la gestión del patrimonio a partir de su conocimiento adquirido desde su puesto de profesor de la Academia de Bellas Artes. Conforme iba completando el inventario tenía a dos jornaleros que se dedicaban a mover cuadros desde distintos puntos de la ciudad al convento de San Pablo. Para la formación del inventario además contó con el auxilio de los trabajos de Mariano Ferado, el cual ya había trabajado en este tipo de empresas, designándosele como sueldo seis reales diarios. Para efectuar el pago de estos operarios se encontraron con continuos problemas de solvencia, antes los cuales Cabral Bejarano exigió con éxito que, si algún individuo del personal contratado debía cobrar, estos serían primero los miembros de aquella cuadrilla que le ayudaba.

Uno de los inconvenientes con los que se encontró para concluir el inventario fue que, a lo largo de la revisión de las notas sobre los cuadros recogidos por la Junta del Museo, existía un buen número de obras que se encontraban en manos del Intendente y que aún no había mandado para efectuar la entrega. Frente a esto, además de notificárselo a él mismo, también se lo notificó al administrador general de amortización de la ciudad. El marqués de Arcohermoso aconsejó que no se interrumpiera la labor de formación del inventario ya que se comprometió a ir remitiendo de forma periódica entregas parciales de estos cuadros.

El segundo asunto de importancia era el de la obtención de un local adecuado para establecer en él la pinacoteca sevillana: *“Y el segundo solicitar de la Junta de enajenación de Conventos uno de los de esta Capital, de los mas acomodados, y capaz de responder en lo sucesivo á la sunstuosidad y amplitud que ecsije un Museo”*⁴⁰¹. Si ya en el año anterior habían acordado la elección del convento de la Merced, es ahora cuando José M^a. Amor se encargó de solicitarlo a la junta de enajenación de conventos.

Una vez puestas en marcha las diligencias oportunas para la concesión del edificio, se hizo un estudio de los gastos indispensables que requería un movimiento de tal magnitud. La opción dependía de si se podrían obtener los fondos suficientes o no. En caso negativo acordaron que lo más inteligente sería abandonar la empresa por tratarse de algo de demasiada envergadura como para involucrarse en ella sin seguridades. La propuesta económica por la que la Comisión optó como única vía para abordar la situación fue la que

⁴⁰¹ *Ídem.*

sigue: *“El Sr. D. José Maria Amor propuso á la Junta se oficiase a la Excma Diputacion Provincial para que de cualquiera fondos, ó arbitrios que estimase mas oportunos concediese á esta comision de Museo la cantidad de cuarenta mil reales, para que luego que se obtuviese el Convento que se habia solicitado se habilitasen en el dos ó tres salones para custodia y buena colocacion de los mejores Cuadros que se hallaban en abandono, y en el estado mas deplorable creible”*⁴⁰².

Otra opción ya nombrada con anterioridad fue la de sacar a subasta los cuadros de escasa utilidad o mérito, frente a la que Cabral Bejarano tras comprobar la extensión de la colección enunció *“que todos los cuadros que pudieran enajenarse, no producirían sino una muy pequeña cantidad, porque sin perjuicio de lo considerable de su número, su valor no podía menos de ser muy mezquino”*⁴⁰³.

El solicitar la cifra de 40.000 reales no resultó ser una estimación aleatoria, sino que fue producto de un pormenorizado análisis de las necesidades imprescindibles de actuación sobre el inmueble de la Merced. El gasto de intervención estimado en él ascendía a unos 35.000 reales aproximadamente, sumando un margen de 5.000 reales para lo concerniente a sueldos de trabajadores e imprevistos. Estas cifras se conocen tras el hallazgo en la Biblioteca Colombina de un documento manuscrito titulado *“Justiprecio del costo que tiene la obra p^a el Museo en el suprimido Convento que fue de la Merced”*⁴⁰⁴ firmado por José de la Torre el 1 de febrero de 1838 según orden del gobernador de la provincia:

⁴⁰² *Ídem.*

⁴⁰³ *Ídem.*

⁴⁰⁴ Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, fol.40.

<i>Justiprecio del costo que tiene la obra p^a el Museo en el suprimido Convento que fue de la Merced</i>		<i>R^s. vⁿ.</i>
<i>Archivo</i>	<i>Por masisar 13 huecos de puertas de 3 p^s de Grueso y vajar 3 huecos de ventana de 3 v^s. alto y uno y 2/3 de ancho recalzar las paderes y resollar la soleria y poner las puertas reparar la voveda Blanquear y dejar rematado dho archivo</i>	<i>6620</i>
<i>Antesala del Archivo</i>	<i>Por vacia los resaltos de las paderes y quitar una mesa de altar mazizar un hueco de puerta de 3 varas de alto y una y media de ancho y de 9 p^s. de Grueso maestrear las paderes y Blanquearla</i>	<i>500</i>
<i>Corredores altos</i>	<i>Por las paderes que ande servia de tapam^{tos}. en dhos corredores de un pie de Grueso con sus cajas de umbrales postura de puertas y dejando rematado</i>	<i>600</i>
	<i>Por quitar 22 vastidores de puertas viejas y colocar la 22 puertas de cristales en los mismos sitios y dejarlo concluido</i>	<i>480</i>
	<i>Por tapar 3 huecos de puertas en los mismos corredores rozan los resaltos de dhas paderes quitar tres rejas de ventana de a vara y mazizar los huecos de todo su Grueso</i>	<i>500</i>
<i>Salon ala subida de la escalera</i>	<i>Por mazizar 3 huecos de puertas Grandes recalzar todas sus paderes y colocar 5 pares de puertas y azea 360 v. de cielo raso quitar dos ventanas y poner 3 rejas y 3 puertas de cristales y solar casi todo el salon Gobernar el tejado y alforjar el cavayete y poner 40 ademas p^a. dho cielo raso</i>	<i>3935.</i>
<i>Celdas del comed^r de adentro</i>	<i>Por quitar las divisiones de 4 celdas tapar las entradas maestrear las paderes y remendar la soleria</i>	<i>490</i>
<i>encima del rectorio vajo</i>	<i>Por quitar 8 celdas y ladivision que las separa de 46 varas masisar los huecos meter las planchas colo-</i>	<i>1000 r^s</i>

4. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA: 1835-1844

	<i>car los pilarotes remendar la soleria y Blanquearla</i>	
		14125
<i>Refectorio vajo</i>	<i>Por quitar 92 varas de pared de pie y medio que servia de asiento quitar el pulpito masisar 2 huecos de puerta de todo su Grueso vajar 3.-huecos de ventanas de 3 v^s. de alto y 1 y 2/3 de ancho y ponerle las puertas de cristales y puertas de madera y solar el sitio de los poyetes resanar las paderes y Blanquearlo</i>	<i>1480 r^s</i>
<i>Yglesia</i>	<i>Por 280 varas de pares de un pie de Grueso y 36 varas de pared citava quitar el coro el pulpito el organo masisar las puertas dela calle abrir 2 que salgan al patio rozar los restantes delos pilares de dhas Yglesia abrir una ventana al lado de medio dia de 2 vara de ancho y 4 de alto postura dela reja y su puerta de cristales y postura delas demas puertas es com brado y rematado</i>	<i>16800r^s</i>
<u><i>Gastos del herrero</i></u>		
	<i>Por 3 rejas en el Archivo de 3 v^s de alto y 1 2/3 ancho a 300 r^s</i>	<i>900 r^s</i>
	<i>Por otra p^a. el salon dela subida dela escalera del mismo tamaño</i>	<i>300 r^s</i>
	<i>Por 2 claravoyas p^a. el mismo salon a 100 r^s</i>	<i>200 r^s</i>
	<i>Por agrandar las 3 rejas del refectorio vajo</i>	<i>360</i>
	<i>Por 6 pilarotes p^a. recibir la plancha de encima de dho refectorio a 200 r^s cada uno</i>	<i>1200</i>
	<i>Por otra reja que ade in encima dela puerta dela Yglesia</i>	<i>0660</i>
		35025

Sevilla 1^o de Fe^{bo} de 1838

Jose dela Torre

En cumplimiento delo mandado por el S^r Geffe Politico dela Prov.^a

Se tiene constancia de la autorización del presupuesto solicitado por un documento sin fechar⁴⁰⁵ en el que se hace gala de la autorización del gobierno de hacer gastos “*que recayendo en beneficio de la Provincia fuesen al mismo tiempo de necesidad imprescindible*”⁴⁰⁶. Esto se aprovechó para mejorar la seguridad de las obras almacenadas en San Pablo, a la espera de la concesión del solicitado convento de la Merced. Finalmente la Intendencia concedió el nuevo local a la Comisión el 11 de octubre de 1838⁴⁰⁷, siendo este el momento definitivo del nacimiento del Museo Provincial de Bellas Artes.

Las dificultades económicas frenaron sin embargo el poder hacer frente a la imprescindible obra que necesitaba el edificio de la Merced. Sin embargo, por iniciativa de Cabral Bejarano, se ideó una fórmula basada en reunir capital procedente de distintas personalidades de la ciudad que estuviesen interesados en contribuir en aquella empresa. Intervinieron además en la ejecución de la obra importantes personalidades políticas de la ciudad, las cuales contribuyeron con una numerosa plantilla de obreros, de los que la gran mayoría resultaron ser presos de la cárcel sevillana:

“Ocupábase entretanto, la Junta de Museo en preparar un edificio á propósito para plantear dicho establecimiento, y habíase elegido para esto, como insinuamos ya, el convento de la Merced, poniendo al cuidado del profesor don Antonio Cabral y Bejarano la dirección de esta obra. Carecía la Junta de medios para llevarla á cabo, tal como se había proyectado, y era imposible al gobierno atender á ella, gravado de mas urgentes necesidades. Para vencer este insuperable obstáculo, apeló dicha comisión por medio del señor Bejarano, al patriotismo de algunos buenos ciudadanos y logró dar principio á la obra en 19 de Noviembre de 1838.

Contribuyeron con algunos donativos, para proseguirla, D. Juan de Dios Govantes, D. Ignacio Vázquez, D. Antonio María Esquivel, D. José Roldan y otros sugetos, cuya estremada modestia les ha hecho ocultar sus nombres. Cooperaron también eficazmente algunos gefes políticos á ello, interponiendo su autoridad y facilitando operarios de entre los confinados en el presidio peninsular de Sevilla” ⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵ Posiblemente entre abril y octubre de 1838.

⁴⁰⁶ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, fol.20.

⁴⁰⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 91.

⁴⁰⁸ Amador de los Rios, José; *Sevilla pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1844, p. 355.

4.2.1 BIBLIOTECA PROVINCIAL

Otra de las nuevas preocupaciones de la Comisión en este mismo año fueron las bibliotecas conventuales, que hasta ese momento se habían quedado en un peligroso segundo plano sin apenas ninguna conciencia de protección. José María Amor trató que no solo debían cumplir con el establecimiento del Museo, sino que también debían contribuir con la labor de constituir una Biblioteca Provincial para la ciudad de Sevilla con aquellos libros que pertenecieron a las extinguidas comunidades. Tras comprobar que al igual que gran parte de los cuadros almacenados, estos libros se encontraban en un precario estado expuestos a sufrir todos los extravíos imaginables. Los que habían podido ser recogidos quedaron olvidados en húmedas habitaciones con la urgente amenaza de perderse definitivamente.

Antes esto, la Comisión decidió actuar con rapidez para tratar de solucionar aquel problema, pero de nuevo la ausencia de fondos y de local frenó tan respetables pretensiones. Por ello se optó por recoger todos los libros que formarían la hipotética biblioteca y serían llevados a la Universidad Literaria de la ciudad. Manuel López Cepero y a José María Amor fueron los encargados en unión del rector de la Universidad de la elección del local más a propósito para constituir la biblioteca. Esta medida fue bien recibida por la Comisión: *“el edificio de la Universidad es capaz, suntuoso y centrico pueden verificarse ahorro muy considerables a esta Junta, y el publico podra obtener todas las ventajas compatibles con la comodidad”*⁴⁰⁹. Paralelamente a las labores de gestión del patrimonio y del edificio del Museo, los comisionados se implicaron en gran medida en la preservación de los libros para la futura creación de la Biblioteca Provincial.

⁴⁰⁹ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 23-III-1838.

4.3 EL MUSEO DE BELLAS ARTES EN EL EX CONVENTO DE LA MERCED.

La habilitación y primer asentamiento en el convento de la Merced quedó efectuada en el mes de octubre de 1839, resultando establecido oficialmente el Museo actual por primera vez. En la primera reunión de la Comisión en el local, se agradeció de forma efusiva la importante labor que llevaron a cabo el marqués de Arcohermoso y Cabral Bejarano, principales responsables del buen desarrollo de estas tareas frente a las continuas dificultades que se presentaron, así como los preparativos para la instalación. Se trató la redacción de un memorial por parte de José María Amor que incluyese todos estos adelantos que se habían conseguido, así como los que estaban por hacerse para darlos a conocer a las autoridades del gobierno de la ciudad, de forma que comprobasen que el dinero invertido estaba siendo empleado de manera beneficiosa.

Aproximadamente un año fue el tiempo que se tardó en habilitar el local, espacio durante el que la Comisión quedó inoperativa, a excepción de los dos miembros antes nombrados. Por ello, una vez vueltos al trabajo empezaron tratando de solucionar las necesidades más notables que tenía el Museo empezando por el nombramiento del personal del mismo⁴¹⁰.

Se marcaron las figuras imprescindibles para poner en funcionamiento el edificio, eligiendo a José María del Río como secretario, a Antonio Cabral Bejarano como conservador y a Isidoro Aguado Pacheco como conserje. Una vez seleccionado el personal, el siguiente paso sería la redacción de un reglamento que marcara las pautas para el orden y el progreso de la institución, creando una comisión para tal propósito formada por José María Amor, López Cepero y Arcohermoso.

El Reglamento del Museo estaba terminado a finales de diciembre de 1839 aunque su presentación se postergó a la espera del momento en que todos los miembros estuviesen presentes y se pudiera proceder a la votación. La lectura fue el 3 de enero de 1840, aprobándose al día siguiente cuando se dio la orden para imprimirlo y remitirlo al Monarca

⁴¹⁰ *Ibíd.*, 7-X-1839.

para obtener su real permiso, así como el pago del presupuesto del año. El presupuesto ascendía a 20.000 reales, cantidad que solicitaron al jefe político y a la diputación provincial de Sevilla. Se imprimieron 200 ejemplares del Reglamento, que fueron distribuidos entre los miembros de la Comisión y de las autoridades de la provincia, almacenándose los que sobraron en la secretaria⁴¹¹.

En el estudio del edificio se llegó a la conclusión de la necesidad de una portería, siendo la más idónea para tal fin el cuarto ocupado por la Hermandad del Santo Entierro como almacén de enseres por lo que se inició la petición al Hermano Mayor para establecerla allí, el cual la aceptó sin poner ninguna objeción⁴¹².

Para decoro del edificio se gestionó la colocación en la fachada que daba a la calle Armas de una reja de hierro existente en el pórtico del Convento de San José del Carmen, las Teresas. Se aceptó la propuesta y acordó que en caso de ser reclamada por el gobierno se devolviese o pagase su precio⁴¹³.

Desde la crónica de González de León conocemos las primeras obras de importancia que afectaron al conjunto del edificio, concretamente en los espacios relativos a los patios: *“Nombrada por el gobierno comisión al intento y entregada esta del convento, empezó la obra de variaciones que juzgó necesarias para la colocacion de pinturas, su mejor luz y grandioso ornato de salones y galerías. Al efecto derribó todas las divisiones de las viviendas pertenecientes a los patios grandes, corriendo espaciosos salones y abriendo ventanas para la debida claridad. Cerró de cristales las galerías de dichos patios, é hizo otras variaciones que creyó necesarias”*⁴¹⁴.

Se tiene constancia de que en noviembre de 1839 ya estaba habilitada la galería dedicada a sacar copias de los cuadros del Museo tras recibirse la primera solicitud para tal efecto. Llegó por instancia del pintor Antonio Quesada, que pedía permiso para copiar el Santo Tomás de Villanueva de Murillo, que se encontraba depositado en aquel momento en la Catedral. Por ello se encargó al conservador el traslado del cuadro para tal fin al

⁴¹¹ *Ibíd.*, 13-II-1840.

⁴¹² El Hermano Mayor fue oficiado el 21 de octubre de 1839 conociéndose su aceptación de la súplica en la junta de 18 de noviembre de 1839.

⁴¹³ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 18-XI-1839.

⁴¹⁴ González de León, Félix; *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*, Sevilla, 1844, p.162.

Museo⁴¹⁵. Al año siguiente se volvió a efectuar una petición similar por parte de Francisco de Escribano, que solicitó permiso para copiar el San Juan Bautista de Murillo que procedía de Capuchinos, así como de otro de los que estaban depositados en la Catedral. La Junta llegó a la conclusión de que debían de rechazar este tipo de peticiones para evitar de aquella manera cualquier tipo de daño en las obras por parte de los copistas, por lo que se declinó la petición en favor de la protección de los cuadros⁴¹⁶.

La mecánica por la que se optó para proceder a la copia de obras del Museo partía de lo establecido en su reglamento, que partía de realizar una petición formal a la Junta y solo en el caso de obtener el permiso en la respuesta podría proceder el interesado a ejecutarlo, siguiendo siempre las indicaciones del conserje del establecimiento⁴¹⁷.

Siguiendo este sistema, fueron numerosos los copistas que solicitaron el indispensable permiso a lo largo de los años siguientes, siendo principalmente profesores y artistas reconocidos en la ciudad. Incluso llegaron peticiones expresas por parte de los miembros del gobierno de la ciudad, caso de la efectuada por parte del Vicecónsul en el verano de 1841: *“por la q solicita se permita la entrada en el Museo á horas regulares al profesor M. José Ovat p^a estudiar y hacer apuntes a la aguada sin tocar ningun cuadro ni moverlos del sitio en qe estan colgados”*⁴¹⁸.

Entre otros ejemplos se puede señalar el permiso a José Roldán para sacar una copia del cuadro de San Leandro y San Buenaventura, cuyo permiso tenía la condición de llevarse a cabo *“sin bajarlo de su sitio”*⁴¹⁹; el de Francisco Escribano para el cuadro del Nacimiento, con la misma restricción⁴²⁰; el de Joaquín Bécquer para con varias obras de Murillo⁴²¹ o el Rafael Palomino de Guzmán sobre los medios puntos del Museo⁴²².

Conforme se iban avanzando las labores de distribución y acondicionamiento del local parece que la Comisión iba adoptando cada vez más conciencia de la inestimable riqueza que atesoraban, por lo que pidieron a las autoridades militares por medio del jefe político de la provincia de dos ordenanzas armados, uno fijo y otro variable a disposición

⁴¹⁵ *Ídem*.

⁴¹⁶ *Ibíd.*, 30-IV-1840.

⁴¹⁷ *Ibíd.*, 7-V-1841.

⁴¹⁸ *Ibíd.*, 25-VI-1841.

⁴¹⁹ *Ibíd.*, 4-X-1841.

⁴²⁰ *Ibíd.*, 21-XII-1841.

⁴²¹ *Ibíd.*, 25-II-1842.

⁴²² *Ibíd.*, 9-V-1842.

de la Comisión para la custodia del edificio y de lo que albergaba en su interior⁴²³. Cuando se empezaron a acondicionarse las primeras salas, especialmente la primera localizada en la iglesia, se necesitó un aumento de la seguridad del edificio, aumentándose la guardia del Museo a cuatro soldados y un cabo⁴²⁴.

Aquellos años resultaron ser una sucesión de notificaciones para tratar de expulsar a la Sociedad Económica de Amigos del País del local, auténtico freno para las obras y la obtención del máximo desarrollo del Museo a lo largo de la totalidad del edificio. De hecho, los mismos miembros de la Comisión se encargaban de efectuar la petición de otros locales para esta sociedad, caso de la solicitud de San Buenaventura⁴²⁵. Este aspecto fue un continuo a lo largo de 1840, consiguiendo el permiso de la junta de enajenación para el traslado el 11 de junio de ese año. La Comisión se ofreció incluso para ayudar en el traslado de efectos, para que de esa manera acabasen antes y pudieran seguir con la obra del Museo. Aun así, los miembros de la sociedad trataron de retrasar la mudanza todo lo que pudieron, ya que muchos de ellos vivían en el mismo edificio de la Merced.

Ante estos continuos retrasos en la ocupación de la totalidad del edificio, la Comisión optó por ir interviniendo el espacio de la Iglesia⁴²⁶, que empezó a ser desalojado para formar en ella el futuro Salón n.º. 1 del Museo. Según González de León, la utilización de la Iglesia como espacio museístico no entraba en los primeros planos de la Comisión, por lo que en un principio siguió funcionando el culto en la Iglesia: *“la Iglesia de este convento no entró al principio en el plan del Museo, y continuó abierta para el culto hasta el año de 1841 que á virtud de mandato de la Junta gubernativa del pronunciamiento del mes de Setiembre de 1840, se desalojó y agregó al Museo”*⁴²⁷.

⁴²³ *Ibíd.*, 4-I-1840.

⁴²⁴ *Ibíd.*, 19-X-1840.

⁴²⁵ *Ídem.*

⁴²⁶ *Ibíd.*, 19-X-1840.

⁴²⁷ González de León, Felix; *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*, Sevilla, 1844, p. 162.

La supervisión del estado del desalojo quedó encargada a Esquivel. La primera intervención en el espacio de la Iglesia sería de la siguiente forma: “*Que se permita cerrar los huecos qe. forman los cortados del altar mayor de la Merced, incomunicando las Capillas q. están en el centro de dhos cortados con el cuerpo de la Yglesia, destinada al Museo*”⁴²⁸. Desde la crónica de González de León obtenemos más información en torno al desarrollo de las intervenciones en la Iglesia:

“*Entonces la comision encargada en él, derribó la bóveda que servia de piso al coro alto, abrió grandes ventanas para mayor luz, é hizo otras variaciones al intento del destino. Preparado asi el convento é Iglesia, y limpios y restaurados los cuadros con sus oportunas molduras, se han colocado y continúan colocando por escuelas, autores y tamaños, formando muchos salones que no dejarán que desear á los de Madrid y otras capitales*”⁴²⁹.

La falta de fondos suficientes para la ejecución de la obra del Museo llevó a los miembros de la Comisión a agudizar el ingenio de cara a la obtención de fondos. Por ello recurrieron a una práctica todavía común en la actualidad, como es el de la venta de billetes para una rifa. Se organizó en acuerdo con los comisionados de la diputación provincial y el ayuntamiento para conseguir liquidez y adelantar la obra. Se marcó la cifra de 7.500 boletos con los que se generarían 75.000 reales. Restándoles los gastos se obtendrían de beneficios unos 30.000 reales aproximadamente en el caso de venderse la totalidad. Los premios designados serían los siguientes⁴³⁰:

<u>Premios</u>	<u>R.^s v^{ta}</u>	45.000_
<i>1 de 800 faneg.^s, valubles en</i>	<i>30.000</i>	
<i>1 de 8 novillas</i>	<i>4.800</i>	
<i>1 de 4 novillos</i>	<i>3.600</i>	
<i>1 de 12 cubiertos de plata</i>	<i>1.400</i>	
<i>1 de 20 piezas de bret.^a</i>	<i>1.400</i>	
<i>Gastos de impr. Y demás inescusables</i>	<i>1.140</i>	
<i>10 aproximaciones</i>	<i>660</i>	

⁴²⁸ *Ibíd.*, 22-X-1840.

⁴²⁹ González de León, Félix; *óp. Cit.*, p.163.

⁴³⁰ *Ibíd.*, 28-XI-1840.

<i>1 premio de 200 billetes pr^a la rifa proS.^m^a</i>	<i>2.000</i>	
--	--------------	--

Otro medio para conseguir dinero fue la organización de bailes de máscaras a beneficio del Museo, autorizándose una petición para celebrar cuatro de estos de forma paralela a la celebración de la rifa⁴³¹, volviéndose a pedir otro a los pocos meses⁴³².

Como puede comprobarse en las solicitudes de los copistas, en aquellos primeros meses de funcionamiento del Museo, aún seguían depositadas importantes obras en la Catedral de la ciudad. Para el mes de septiembre de 1840 se habilitó un local en la planta alta con la finalidad específica de albergar los importantes lienzos de Murillo. Conocido como el “salón de Murillo”, empezó a cobrar vida al colgarse en él las obras del citado maestro que estaban aún en las dependencias de la Catedral:

“Iba ya bastante adelantada la obra, cuando en Setiembre de 1840 fueron trasladados al referido convento todos los lienzos, que en la catedral se custodiaban, colocándose la mayor parte de los de Murillo en un salón, construido ex-profeso, para depósito de sus bellísimas producciones. Recogieronse también multitud de pinturas, unas de los conventos de Sevilla y otras de los restantes de la provincia y fuéronse restaurando poco á poco las maltratadas por el tiempo y poniéndose en cobro las que habían escapado con mejor fortuna”⁴³³.

Durante la recogida de obras artística también hubo lugar para la obtención de piezas que contribuyesen al embellecimiento del edificio del Museo, tales como valiosas piezas de forja que vinieron en pleno momento de remodelación y obras. Una de ellas fue la verja de hierro “*que esta delante la Iglesia del Convento Suprimido del Sor. Sn José, p^a colocarla en la puerta pral. del Museo*”⁴³⁴. Un año después, seguía sin recogerse⁴³⁵, además de que el jefe político nombró al maestro alarife Antonio Díaz para el arranque, algo “*que la junta no ve necesario ya que lo tacha de no tener la suficiente investidura*”⁴³⁶.

⁴³¹ *Ibíd.*, 16-X-1840.

⁴³² *Ibíd.*, 3-XII-1840.

⁴³³ Amador de los Rios, José; Sevilla pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos artísticos, Sevilla, 1844, p. 355.

⁴³⁴ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 13-VII-1841.

⁴³⁵ *Ibíd.*, 13-VII-1842.

⁴³⁶ *Ibíd.*, 12-VIII-1842.

También se solicitaron las rejas de la Iglesia de Santiago de la Espada⁴³⁷ y las del Salitre para el jardín exterior del Museo⁴³⁸. En la entrada del Museo se colocó la famosa Cruz de Cerrajería, forjada por Sebastián Conde en 1692. Ésta se encontraba en origen en la confluencia de la calle Sierpes con Cerrajería y Rioja. Debido a que impedía el paso a los cortejos regios se trasladó al convento de Mínimos, de donde tras la desamortización pasó a la entrada del Museo. En la actualidad se encuentra en la Plaza de la Santa Cruz, a donde llegó en 1921 tras la remodelación de la plaza.



Ilustración 38. La Cofradía del Gran Poder por la Cerrajería, Gonzalo Bilbao, ilustración incluida en Montoto, Luis; La Calle de las Sierpes, Sevilla, ¿190?, p.19.

⁴³⁷ *Ibíd.*, 13-VII-1842.

⁴³⁸ *Ibíd.*, 20-I / 4-IX-1842.



Ilustración 39. Cruz de Cerrajería de Sebastián Conde, 1692, Plaza de la Santa Cruz, Sevilla.

Las obras de adecentamiento del Museo se extendieron a su entorno, empezando por levantarse un plano del terreno que rodea las tapias fronterizas con la calle de las Armas, así como de las obras que hubiese que emprenderse en ellas para plantar aquellas calles de árboles⁴³⁹. Ayudó al decoro la Comisión de Ornato del Ayuntamiento, la cual contribuyó con “85 *plantones de arboles de Sombra p^a el paseo int. del Museo, y alg.^s plantas de flor*”⁴⁴⁰; así como el Gobernador de la Provincia que costeó la pintura del Salón de Murillo. Levantó algo de polémica en la junta el hecho de que se hubiesen estado vendiendo los materiales y despojos del derribo del ex convento de la Merced para contribuir con ello a los fondos para la obra del Museo⁴⁴¹. También se llegó a un acuerdo sobre el letrero que colocarían en el centro del techo de la escalera principal:

*“Reynando Isabel 2^a
la Provincia de Sevilla,
á la mayor Gloria de las artes”*⁴⁴²

Las obras debían de estar bastante avanzadas en la primavera de 1841 cuando el conservador declaró los inconvenientes que causaban la gran concurrencia diaria de personas y familias para ver el establecimiento, acordándose que mientras no esté el edificio dotado del número necesario de dependientes y vigilantes se prohibiese el acceso a todo aquel que no fuese acompañado de algún miembro de la Comisión⁴⁴³. Ya en el mes de octubre se regularizó la situación y se estableció que para acceder no hacía falta ir acompañado de ningún miembro, sino que con un papel de autorización de cualquiera de ellos bastaría⁴⁴⁴. Estas noticias evidencian que en la primavera de 1841 el museo ya estaba operativo y con gran afluencia de público a pesar de lo restringido de su acceso.

⁴³⁹ *Ibíd.*, 13-III-1841.

⁴⁴⁰ *Ibíd.*, 21-XII-1841.

⁴⁴¹ *Ibíd.*, 7-V-1841.

⁴⁴² *Ibíd.*, 25-VI-1841.

⁴⁴³ *Ibíd.*, 7-V-1841.

⁴⁴⁴ *Ibíd.*, 4-X-1841.

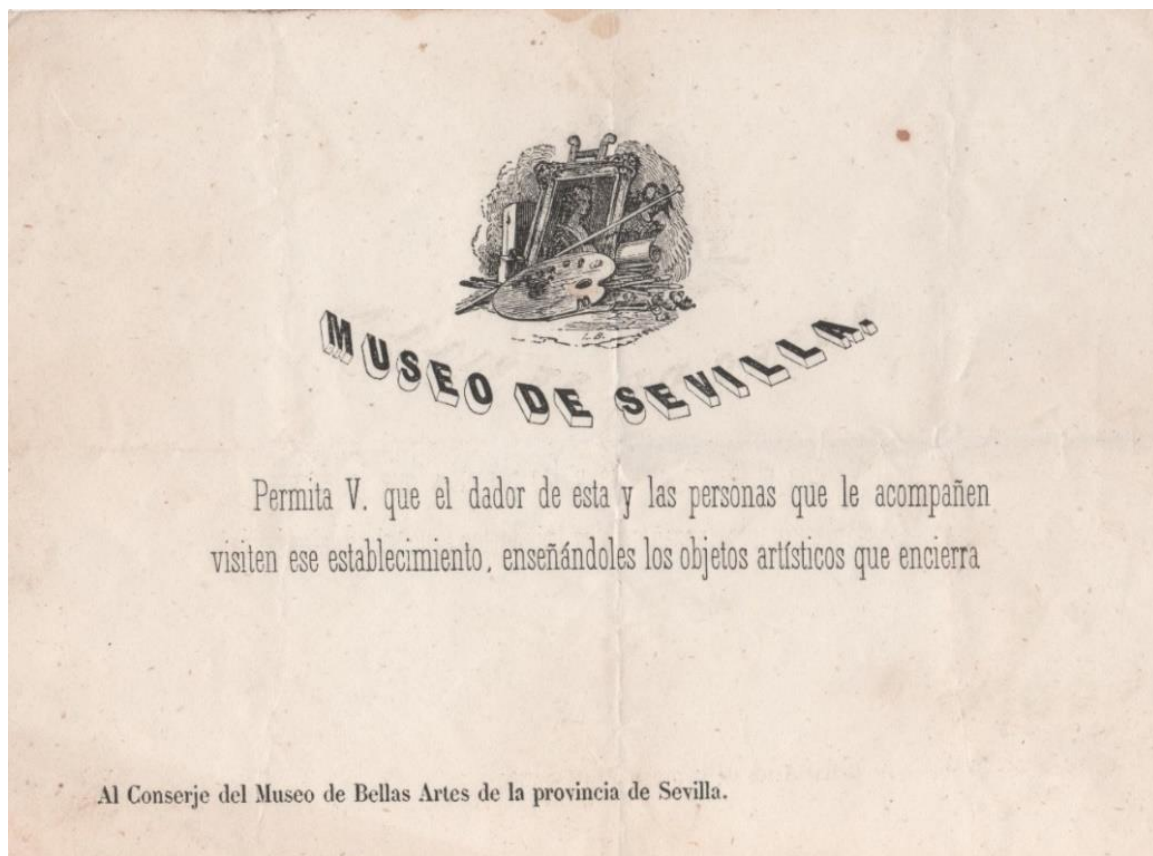


Ilustración 40. Primera autorización para acceder al Museo de Bellas Artes de Sevilla.

La constitución del Catálogo⁴⁴⁵ fue uno de los encargos que más presión recibió de cara a estar listo para la apertura pública del salón nº.1 (antigua Iglesia), proyectada para el primer domingo de mayo de 1842⁴⁴⁶. De cualquier modo, las gestiones estaban desarrollándose con éxito, algo que conocemos tras la visita del Jefe Político en el mes de mayo de 1842, que elogió el “*estado brillante del Museo*”⁴⁴⁷.

Se continuaron con algunas medidas fáciles de decoro del edificio, del tipo de colocar cortinas exteriores de esparto en los balcones de las galerías superiores o forrar con tejido de bayeta los espacios donde se colocaban las tres tablas de santos que están pintadas por ambos lados⁴⁴⁸. Pero quizás la medida de más envergadura fue la adecuación y el ornato del espacio circundante al edificio mediante la colocación de una serie de esculturas traídas de los jardines del Palacio Arzobispal de Umbrete. Aquellas se trajeron

⁴⁴⁵ *Ibíd.*, 4-X-1841 y 9-IV-1842.

⁴⁴⁶ *Ibíd.*, 9-IV-1842.

⁴⁴⁷ *Ibíd.*, 21-V-1842.

⁴⁴⁸ *Ibíd.*, 13-VII-1842.

al encontrarse en riesgo de deterioro en su emplazamiento anterior debido a la dejadez del arrendatario⁴⁴⁹. El encargado de la traslación fue el conserje del Museo siguiendo las indicaciones de Ignacio Vázquez⁴⁵⁰, aunque resultó que trajo además ciertos hierros que no habían sido encargados, por los que la Junta le hizo responder⁴⁵¹. Esta petición de explicaciones por haber traído más material del exigido funciona como confirmación y fechado de los trabajos del traslado de las esculturas en el mes de septiembre de 1842.

Del resultado de aquellas labores tenemos dos importantes testimonios de los principales cronistas de Sevilla, González de León y Amador de los Ríos. En la Noticia artística de Sevilla se habla de la buena factura pero del poco gusto de las esculturas traídas: *“Para darle mas novedad y elegancia al establecimiento, derribó una cuarta parte del convento en la que se está formando un paseo en alto y jardines alrededor, el cual optará cercado de rejas para su mejor aspecto, y en el se ha colocado una gran fuente de esquisito mármol, y porcion de adornos también de mármol, bien ejecutados pero de poco gusto, traídos del palacio arzobispal de la villa de Umbrete”*⁴⁵².

Aquél juicio lo corrobora Amador de los Ríos en su Sevilla Pintoresca, aunque él las considera lo suficientemente relevantes como para incluirlas dentro de la descripción del Museo, dando a conocer la temática de las esculturas y el buen resultado que obtuvieron al darle al edificio la identidad que buscaba: *“También hay en el Museo algunas estatuas que pertenecieron al palacio arzobispal de Umbrete, las cuales si bien no son de un mérito relevante, nos parecen dignas de tenerse presentes. Cuéntanse entre ellas algunos Sátiros y Faunos, que debieron servir de adorno a los jardines, y véanse algunos niños, que decoraron las fuentes de aquellos. Al frente de la puerta principal se ha construido recientemente una glorieta en la cual serán colocadas estas estatuas, cuyo ornamento nos ha parecido propio de un Museo artístico: en el centro se ha puesto ya una fuente de surtidor, adornada por un robusto niño de bastante belleza”*⁴⁵³.

Para conocer el aspecto que ofrecía el conjunto de la plaza podemos citar el testimonio dado en la guía de Sevilla de Victoriano Morillas fechada en 1860, si bien, algo

⁴⁴⁹ *Ibíd.*, 13-VII-1842.

⁴⁵⁰ *Ibíd.*, 4-IX-1842.

⁴⁵¹ *Ibíd.*, 14-IX-1842.

⁴⁵² González de León, Félix; *Óp. Cit.*, pp. 156-57.

⁴⁵³ Amador de los Ríos, José; *Sevilla Pintoresca. Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1844, p.392.

posterior, pero incluyendo un juicio en torno las esculturas de Umbrete y de cómo funcionaban en aquel espacio:

“Plaza del Museo. Está situada en parte de la huerta del exconvento de la Merced (hoy Museo) entre las calles de las Armas, del Sacramento y Narcisos: está cercada por una verja de hierro colado pintada de verde y sostenida por elegantes pedestales, coronados con bustos de medio cuerpo y jarrones. La fachada principal mira á la calle de las Armas y en su centro está la portada compuesta de graciosos pilares, sobre los que aparecen dos figuras alegóricas que simbolizan la pintura y la escultura. La otra puerta situada en el lado opuesto, dá frente á la calle de Narcisos; es de hierro colado como la anterior y sus pilares están coronados de jarrones; los de los extremos del paseo sostienen el escudo de armas del Ayuntamiento. El interior cuya figura es algo irregular se divide en paseo bajo y alto: el primero al nivel del piso de la calle tiene asientos á que sirve de respaldo la pared de circumbalacion y ademas árboles cuyas copas vienen á caer sobre las pilastras y asientos de la parte alta.

Esta es la mas adornada y se encuentra en el centro de la anterior, se sube á ella por graciosas escalinatas de marmol entre las cuales es la mas notable la que corresponde á la calle de las Armas, es de marmol negro jaspeado mucho mas ancha y espaciosa que las demas, á uno y otro lado de sus lados se ven cuatro figuras de la misma materia sobre pilares de piedra; el paseo alto esta circundado de asientos con tapas de cipia y respaldo de hierro colado, enlazados con pilastras que sostienen una larga série de bustos y figuras de mármol de bastante mérito, traídos de los jardines del palacio arzobispal de Umbrete: esta parte del paseo tiene una (figura irregular que puede compararse á la de una liza, en el hay una hermosa fuente de mármol blanco, con un rebusto niño en ademan de soplar un cuerpo hácia arriba, cuya figura asi como las dos colocadas á la entrada de la placeta circular, son de un mérito artístico indisputable. Este paseo cuya longitud total es de 90 varas por 40 de ancho, es uno de los mas bonitos de la poblacion y mejorará mucho cuando se concluya la fachada del Museo, pero a pesar de todo no es concurrido”⁴⁵⁴.

⁴⁵⁴ Morillas y Alonso, Victoriano; *Guía General de Sevilla y su Provincia*, Sevilla, 1860, p.221.

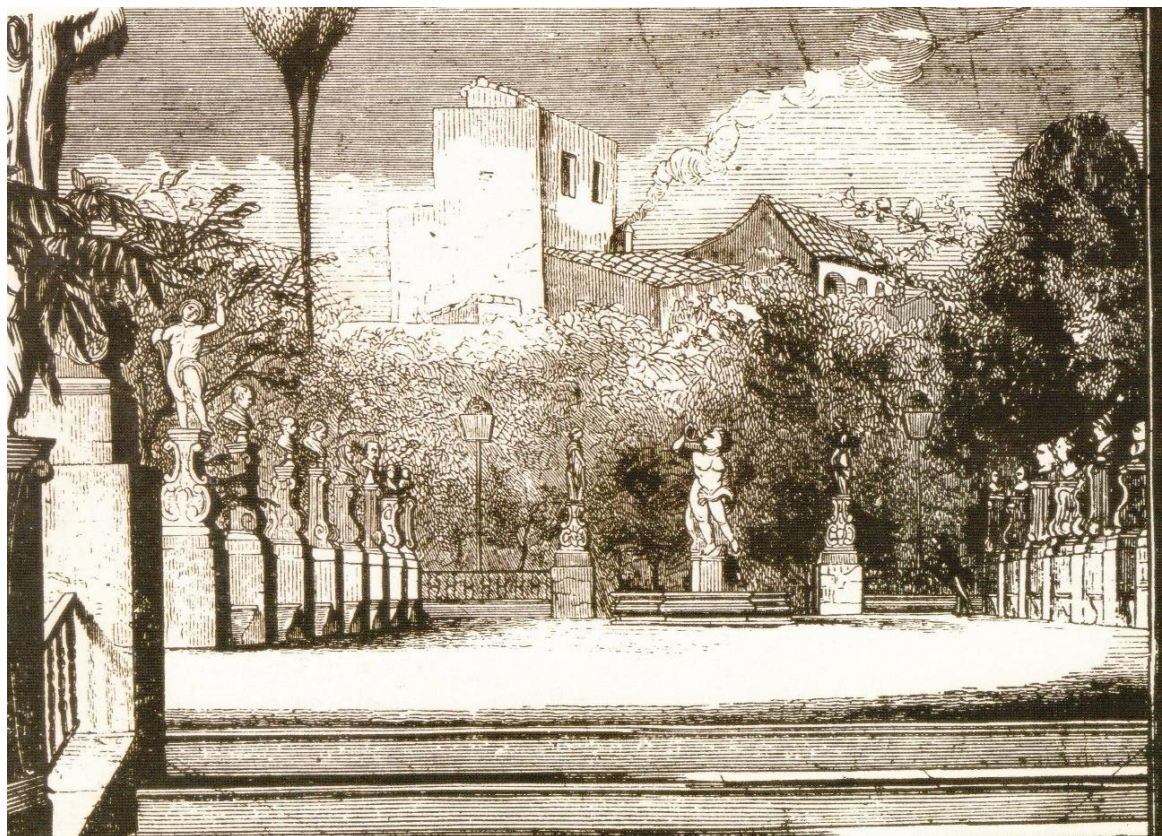


Ilustración 41. Vista del Paseo del Museo en su inauguración en 1846, dibujo de A. Martí grabado incluido en Álvarez Miranda, Vicente; Glorias de Sevilla, 1849.

4.3.1 UNA APROXIMACIÓN A LA ESTRUCTURACIÓN DEL MUSEO: LAS CRÓNICAS DE COLÓN, LOS EDITORES DEL “SEVILLANO” Y AMADOR DE LOS RÍOS.

La proliferación de guías artísticas o para viajeros que afloraron a lo largo del siglo XVIII constituyen una buena fuente de información para el investigador. A lo largo del trabajo han contribuido ofreciendo un testimonio directo bastante importante debido a que fueron redactadas en su momento pertinente. Este apartado trata de conformar una aproximación a la organización y distribución de obras en el Museo. Para ello se han utilizado dos importantes obras redactadas en estos primeros años de funcionamiento de la institución museística.



Ilustración 42. Francisco de Paula Escribano, *Visita de la familia del Conde de Ybarra al Museo de Bellas Artes de Sevilla*, 1856.

4.3.1.1 Juan Colón y Colón; *Sevilla Artística*, 1841.

La primera obra se trata de *Sevilla Artística*, terminada de redactar en octubre de 1841 por Juan Colón y Colón. En esta obra pionera en su género, Colón realizó un estudio de los principales monumentos a destacar de Sevilla, coincidiendo con los primeros años en los que el Museo aún estaba siendo montado. La crónica de la visita al edificio resulta enormemente interesante, ya que ofrece un testimonio en primera persona de cómo el escritor se encontró con el caos que imperaba en los primeros años de creación.

Colón empieza nombrando como tras la desamortización pasaron las riquezas a ser custodiadas en aquel edificio para formar lo que sería la colección pública artística de la ciudad de Sevilla. Resulta que, a ojos del pueblo, todo lo que rodeaba al Museo era un misterio en el que solo se era consciente de lo que se hacía de puertas para adentro. En la visita del cronista trató de conseguir información sobre lo que se gestaba, a lo que solo recibió negativas: *“Hace años que se está en la formación del Museo i todavía al presente carece Sevilla de un tesoro público propio de su provincia. Parece que el misterio envuelve á este establecimiento, pues nosotros al tratar de sacar algunos apuntes sobre lo que aparece en la actualidad, no hemos podido hacerlo, por hallarnos con obstáculos i prohibiciones: sin duda porque en España es delito hacer un bien al pais. ¡Triste fatalidad!”*.

Las dependencias del ex convento estaban limitadas a la antigua Iglesia, a varios salones altos y a los corredores. Al entrar el autor en el edificio debió quedar estupefacto ante tal aglomeración de obras de arte: *“todo se encuentra sembrado de cuadros”*. Lo primero que se encontró en la entrada del Museo fue la famosa Cruz de Cerrajería, forjada por Sebastián Conde en 1692.

Al pasar a la Iglesia pudo ver que ya estaba concluida la obra de adecuación para la mejor distribución de lienzos. Se atesoraban allí en torno a 200 cuadros, muchos de los cuales carecían de cualquier mérito como para recibir colocación en el salón. De ahí deduce Colón que en aquel hipotético año de 1840 o 1841 el método *“solo ha sido ocupar indistintamente los lienzos de pared”*. Este sistema funcionaría como un primer enfrentamiento a la exposición de obras en el salón, ya que progresivamente, con el paso del tiempo pasó a emplearse un discurso basado en el criterio artístico de los responsables del Museo. Obviamente, las piezas de mayor tamaño pasaron directamente a los grandes

muros del salón de la Iglesia, repercutiendo la selección en las de menor tamaño. De entre las principales obras allí atesoradas destacó el autor las siguientes:

“La iglesia contendrá cerca de doscientos cuadros: entre ellos citamos de Francisco Zurbaran el santo Tomas en el testero, la mejor obra de su atrevido pincel: varios religiosos de cuerpo entero, i cabezas de santos padres; un magnífico padre eterno: dos crucifijos: la Vírjen con cartujos: S. Hugo en el refectorio de aquellos monjes: S. Bruno hablando con el papa Urbano: el Salvador coronando ó S. Josef; con otros varios lienzos que llevan el sello de su mano.

De Bartolomé Esteban Murillo la Concepción grande; los dos cuadros que representan á S. Agustín adorando á la Vírjen, i á la Trinidad, pintados en su buena época: sobre una puerta colateral la Vírjen que llaman de la Servilleta, i una Belen: frente de la puerta un religioso en oracion delante de un crucifijo. La adoracion, la visitación, el nacimiento, la anunciación, la coronacion de la Vírjen i la ascensión, son obras de Juan del Castillo. De Francisco Frutet unas soberbias tablas puertas de oratorio, pintadas por uno i otro lado. El S. Andrés sufriendo el martirio; cuadro colosal, de Juan de las Roelas. Francisco Herrera el viejo pintó el magnífico cuadro de S. Hermenegildo, i el otro también grande en que está el Señor con grupos de ánjeles i por bajo varios obispos. Santiago á caballo es de Francisco Varela. El apostolado de Bernabé de Ayala. La cena parece de Pablo de Céspedes.

Se encuentran ademas obras recomendables de muchos de los discípulos de Murillo como Tobar, Villavicencio, Ruiz Soriano, i otros que siguieron su escuela: varias obras de la de Zurbaran.

También existen lienzos de Don Juan Valdes, de ambos Herreras, de Francisco Pacheco, Alonso Cano, de Lucas Valdes Leal, i de otros célebres i nombrados profesores en el arte de la pintura. D. Domingo Martínez pintó las bóvedas i frescos de esta iglesia, hoy salón del Museo, i de él se hallan muchos cuadros medíanos, así como de su yerno Juan de Espinar i Andrés Rubira, sus discípulos.

En lo referente a las esculturas, destacaba en la Iglesia sobre un pedestal el célebre San Jerónimo de Torrigiano, las virtudes de Solís y el Santo Domingo de Martínez Montañez. Al tratar las obras de este último, apunta Colón de la presencia del “*famoso crucifijo, que fué del monasterio de Cartuja i que hixo en el año de 1614*” pero no indica que se encontrase en el salón de la Iglesia, por lo que podemos deducir que ya se encontraría instalado en la estancia denominada como “Sala del Cristo”.

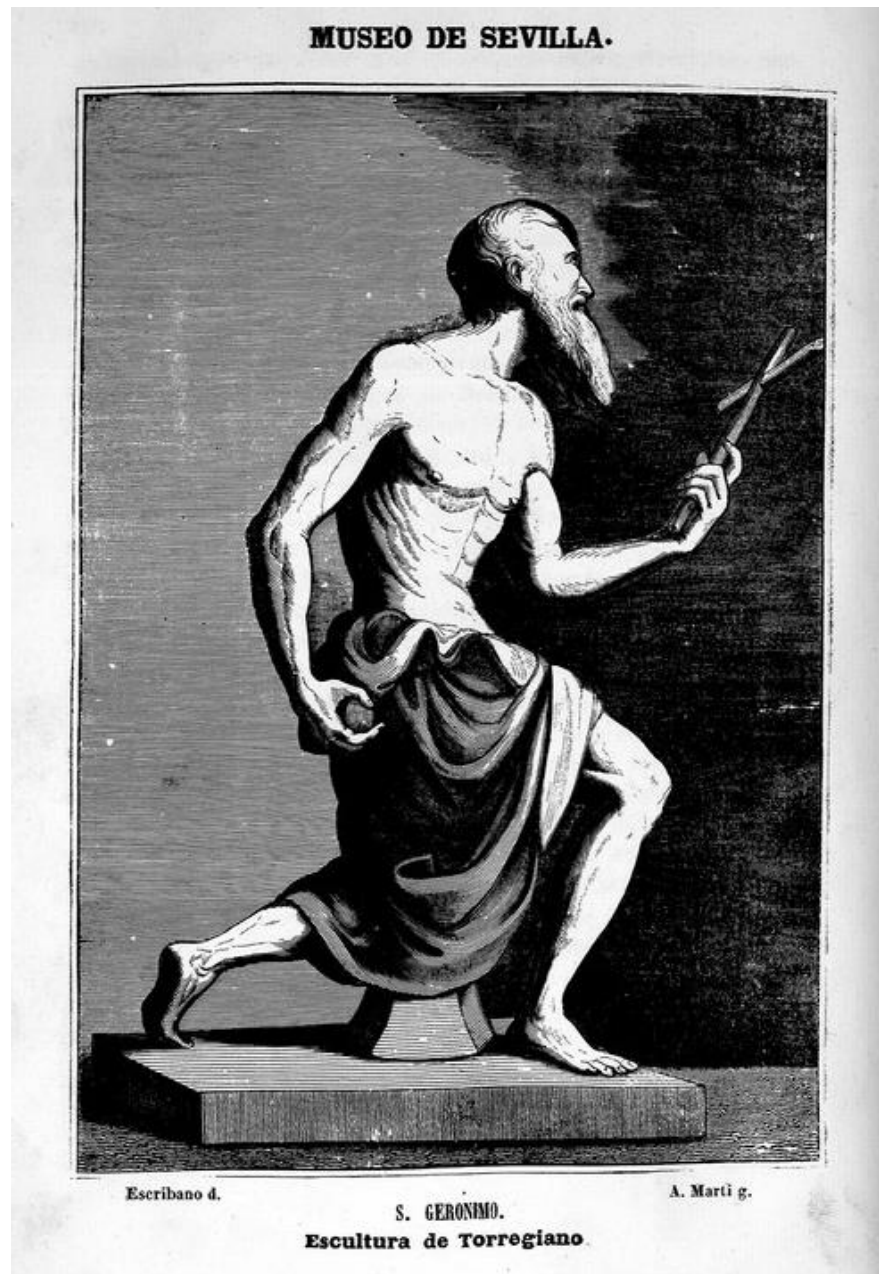


Ilustración 43. Grabado del San Jerónimo de Torrigiano, dibujo de A. Martí, grabado incluido en Álvarez Miranda, Vicente; Glorias de Sevilla, 1849.

El salón destinado a las obras de Murillo de la planta alta estaba en plena formación, no encontrándose ordenado aún, pero pudiéndose encontrar en su interior “*dos Concepciones, la Anunciación, S. Antonio, S. Francisco abrazando al Señor, el nacimiento, S. Juan Bautista, S. Josef, Santa Justa i Rufina, S. Leandro, S. Feliz de Cantalicio, S. Pedro Nolasco con la Virgen, algunos medios puntos, i Santo Tomas de Villa nueva*”.

Distribuidos a lo largo de otras estancias del piso alto y de los corredores estaban numerosas obras, entre las que le llamó la atención el Juicio Final de Martín de Vox y “*tablas de mucho mérito de Frutet*”. La sensación debió ser de encontrarse ante una colección inabarcable, algo que queda patente en la frase “*Parece que existen infinidad de lienzos almacenados*”. Colón dejó claro que existían muchas más obras a destacar pero que no pudo enumerarlas debido a la clase de “*protección que nos ha dispensado el establecimiento nos obliga á dar solamente esta breve relación al público*”.

El catálogo de obras con el que se encontró el cronista debió causar un enorme impacto, ya que, en la breve descripción abarcó una importante cantidad de obras maestras. En cuanto a la pintura relata que ya estaban expuestas desde el Santo Tomás de Zurbarán, la Concepción Colosal de Murillo pasando por el San Andrés de Roelas o el San Hermenegildo de Herrera el Viejo. Breve mención a la escultura, cuyos fondos siempre fueron más limitados, sabiendo que en aquel momento ya estaba expuestos el San Jerónimo de Torrigiano o las obras de Martínez Montañés, el santo Domingo y el Crucificado. Estos primeros años de funcionamiento resultarían ser la única ocasión para contemplar al Cristo de la Clemencia en las dependencias del Museo antes de que fuese transportado a la Catedral, encontrándose colocado en una pequeña sala anexa a la Iglesia que desde aquél momento pasó a denominarse “Sala del Cristo” durante décadas. En cuanto al salón alto dedicado a las obras de Murillo, recibirá la denominación de “Salón de Murillo” hasta que a finales de la década de 1880 se efectúen las importantes reformas en el edificio. Tras estas, la denominación de “Salón de Murillo” pasará a referirse al salón de la antigua Iglesia.

4.3.1.2 Noticia histórica de los principales monumentos artísticos de Sevilla formada por los editores de El Sevillano, 1842.

Al año siguiente, en 1842, publicaron los editores del periódico “El Sevillano” una especie de guía que seguía el mismo formato empleado por Colón. En ella también relatan la visita al Museo, el cual se encontraba en aquél momento cerrado debido a las numerosas obras que se estaban realizando en el edificio. Tras la lectura, resulta más que evidente que esta publicación tomó directamente el texto de la “Sevilla Artística” y lo adaptó según les pareció. La crónica es la siguiente:

“Está situado en el estinguido convento de la Merced; aun no está concluida la obra por cuya razón no se ha abierto. Están depositadas en este templo de las artes escelentes obras de los mas eminentes artistas: las mas notables son la cruz de hierro labrada que estaba en el sitio de la Cerrajería, y hoy está colocada en frente de la puerta del Museo: ejecutóla en el año de 1692 Sebastian Conde: el santo Tomas de Zurbaran, obra magnífica y la mejor que salió de sus manos: san Bruno hablando con el papa Urbano del mismo autor; san Hugo en el refectorio de los monges cartujos; la Concepción grande de Murillo; los dos cuadros que representan á san Agustín adorando á la Virgen y á la Trinidad, del mismo autor: varios cuadros de Juan del Castillo, que representan pasages de la Historia sagrada; unas tablas escelentes de Francisco Frutet; S. Andrés, sufriendo el martirio, de Roelas; S. Hermenegildo, de Francisco Herrera el viejo; el Señor enmedio de un grupo de ángeles y varios obispos, del dicho autor; Santiago á caballo, de Francisco Varela; el Apostolado, de Bernabé de Ayala, y la Cena que se atribuye á Pablo de Céspedes. Ademas ecsisten cuadros de bastante mérito de Ruiz Soriano, Tovar, Villavicencio y otros discípulos de Murillo; D. Juan Valdés, Alonso Cano, los Herreras, Francisco Pacheco, D. Domingo Martínez, lucas Valdés Leal, Andrés Rubira, Juan de Espinar y otros muchos que sería difícil enumerar.

También ecsisten en este establecimiento escelentes esculturas entre ellas la magnífica estatua de barro cocido de Pedro Torrijiano, que representa á san Gerónimo; el santo Domingo de Juan Martínez Montañez y el ponderado crucifijo que hizo en el año de

1614; las cuatro virtudes, de Solís, discípulo de aquel autor, y otras obras de mérito no tan sobresaliente.

En el piso alto hay destinado un gran salón para las pinturas de Murillo; ecsisten en él cerca de veinte cuadros de este autor. En los corredores están colocadas muchas obras de mérito entre las que sobresalen un cuadro de Martin de Box que representa el Juicio final y varias tablas de Frutet. Todas las obras que conserva el Museo pertenecían á los conventos estinguidos do la provincia y se recogieron en 1835 por disposición del gobierno”⁴⁵⁵.

4.3.1.3 Amador de los Ríos, José; Sevilla pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos artísticos, 1844.

La “Sevilla Pintoresca” de Amador de los Ríos se publicó en 1844, convirtiéndose en todo un referente en el estudio de los monumentos de la ciudad. Concebida inicialmente como una continuación de la obra de Colón, ésta resultaría ampliada enormemente, siendo de gran importancia el apartado dedicado al Museo Provincial. Una vez asimilado el estudio que ofrece Amador de los Ríos, puede establecerse una evolución que parte de las obras citadas anteriormente y ofrece una visión de cómo evolucionaron los trabajos en el Museo en aquel periodo de dos o tres años.

La crónica sobre el Museo viene precedida de una extensa reflexión en torno a la escuela sevillana de la pintura y de su evolución a lo largo de los años anteriores, así como de las influencias o presencia de artistas extranjeros. Llega a reseñar incluso hasta a los artistas que existían en aquel momento en la ciudad, destacando las capacidades, virtudes y fallos que encontraba en la “pintura moderna”. Esta obra no se queda en la simple guía para viajeros, sino desarrolla todo un estudio exhaustivo en torno a las artes. De hecho, resultó de gran importancia a lo largo de los años siguientes, siendo frecuente que se

⁴⁵⁵ *Noticia histórica de los principales monumentos artísticos de Sevilla formada por los editores de El Sevillano*, Sevilla, 1842 p.31.

tomase sus descripciones de las obras por otros autores, como en el caso de Vicente Álvarez Miranda en su obra de 1849, *Glorias de Sevilla*⁴⁵⁶.

Una vez entrado en la materia del Museo, efectúa una somera revisión de los sucesos que se desarrollaron en torno a las obras de arte allí atesoradas, lamentándose de la gran pérdida patrimonial, cuyas obras poblaban los museos extranjeros. Así enaltece que definitivamente y tras grandes obstáculos, por fin podían disfrutar del Museo que la ciudad merecía.

Si las obras anteriores se comentó la distribución de obras a lo largo de las salas, Amador de los Ríos decide aplicar un criterio distinto y que será el que adopten los posteriores catálogos del Museo: “*Viniendo ya à tratar de los cuadros que posee el Museo de pinturas, parécenos acertado el comenzar su descripción dando una idea breve de sus autores y clasificando a estos en escuelas*”. De esta manera, no solo apreciaban las obras expuestas, sino que, pueden apreciar los distintos momentos históricos en los que el autor las ejecutó a la vez que se daba a conocer las distintas escuelas artísticas, ya fuesen nacionales o extranjeras. Además, en aquel momento no se hallaban numerados los lienzos, por lo que la alteración de la colocación de estos podía estar en continuo cambio.

En el momento de la redacción, el Museo estaba compuesto por cinco salones:

- Salón Primero: Situado en la antigua Iglesia, el más extenso y que alberga mayor número de obras.
- Salón Segundo: Destinado para la sillería de coro de la Cartuja de Santa María de las Cuevas.
- Salón Tercero y Cuarto: Ubicados en la planta alta, contienen numerosos cuadros de distintos autores.
- Salón Quinto: Dedicado a las obras de Murillo, atesora el ciclo de Capuchinos entre otros. Es el único salón al que se le ha aplicado orden a la exposición.
- Galería superior del patio del norte, en ella hay multitud de obras depositadas que se consideran de un mérito inferior a las exhibidas en los salones.

La estructuración de esta obra basada en escuelas y autores tenía la finalidad de conseguir ofrecer un estudio comparativo entre las obras de un mismo autor o género,

⁴⁵⁶ Álvarez Miranda, Vicente; *Glorias de Sevilla: en armas, letras, ciencias, artes, tradiciones, monumentos, edificios, caracteres, costumbres, estilos, fiestas y espectáculos*, Sevilla, 1849.

pudiéndose ver así la evolución artística de las piezas. Este criterio resulta el ideal al que el Museo aspiraba en la exposición de sus fondos, deseando ofrecer un discurso coherente de la Historia del Arte. De ahí que el primer espacio reseñado fuese el Salón de Murillo.

Escuela Española:

Obras de Murillo. En Salón Murillo:

- S. Leandro y S. Buenaventura.
- Nacimiento.
- S. Félix de Cantalicio con la Virgen y el Niño.
- Sto. Tomás de Villanueva dando limosna.
- Sta. Justa y Rufina.
- Visión de S. Antonio.
- Concepción con Padre Eterno.
- Concepción más pequeña (la Niña).
- Anunciación.
- Crucifijo desprendiéndose de la Cruz para abrazar a S. Francisco.
- S. Juan Bautista en el Desierto.
- Jesús muerto en el regazo de la Virgen.
- S. José con el Niño.

De menor tamaño:

- San Félix de Cantalicio con el Niño.
- Virgen de Belén.
- S. Antonio.
- Virgen de la Servilleta.

En Salón Iglesia:

- Concepción Colosal.
- Tablas de S. Agustín:
 - o Sto. arrodillado ante la Virgen de Belén ofreciendo el corazón al Niño.
 - o Sto. inspirado para escribir sobre el misterio de la Trinidad.

En el Salón Alto, inmediato a la sala de juntas existe un cuadro atribuido a Murillo.

Zurbarán: En el Salón Iglesia.

- *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, en el testero de la Iglesia.
- *Coronación de San José*.
- *Un Eterno Padre*, cierra la bóveda del antiguo presbiterio.

LA ACADEMIA Y SU MUSEO

- *Dos Frailes de tamaño natural.*
- *Dos Cristos, en el mismo muro en que el Santo Tomas.*
- *Nuestra Señora de las Cuevas cobijando con su manto á los cartujos.*
- *San Hugo.*
- *San Bruno en conferencia con el sumo pontífice Urbano sobre la aprobación de su regla.*
- *Un Refectorio de dominicos en que sirven dos ángeles.*
- *Un Arzobispo vestido de pontifical* (S. Ambrosio, colocado en el crucero junto a las dos obras siguientes).
- *Un Cardenal* (S. Jerónimo).
- *Un Papa* (S. Gregorio Magno).
- Varios santos de taller.

Roelas:

- Martirio de San Andrés, en el muro lateral de la izquierda del crucero.
- Una Concepción atribuida, en los salones de la planta alta.

Valdés Leal:

- *Un Calvario de tamaño natural.*
- *Una calle de la amargura.*
- *Una Asuncion.*
- *Una Concepción.*
- *Dos pasages de la vida de San Gerónimo.*
- *Cinco Santos pintados en tabla* (S. Antonio, Sta. Catalina, S. Andrés, S. Antón, S. Sebastián).
- *Dos Frailes.*
- *El Bautismo de San Gerónimo.*

Francisco Herrera, el Viejo:

- Apoteosis de S. Hermenegildo.
- Apoteosis de S. Basilio.

Pablo de Céspedes:

- Santa Cena, en el segundo espacio de la antigua Iglesia.

4. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA: 1835-1844

- Salvador, en la galería alta del patio del norte, colocado entre cuadros de segundo orden por no haberse hecho aún una clasificación de todas las obras.

Alonso Cano: Ánimas, colocado en uno de los muros del antiguo presbiterio.

Juan del Castillo: Anunciación, Nacimiento, Adoración de los Reyes, Visitación y Coronación.

Juan de Varela: Batalla de Clavijo.

Pintores de Segundo Orden:

- Hermanos Polanco.
- Bernabé de Ayala: Apostolado en el salón primero.
- Andrés Pérez: Juicio Final, en muro de la galería alta.
- Juan Simón Gutiérrez: Dos pasajes del Evangelio en el salón cuarto y la Consagración de San Agustín, en la Iglesia.
- Alonso Miguel de Tovar: San José, en el primer salón inmediato a la puerta principal.
- Sebastián Gómez, el Mulato: Visión de Santo Domingo, en el tercer espacio de la Iglesia y un S. José en la galería alta.

Obras en la Galería Alta:

En las galerías altas hay, pues, varios medios puntos relativos á la pasión de Jesús; tres lienzos de la vida de san Bruno de un efecto rarísimo: multitud de venerables de la orden Cartuja, entre los cuales hay algunas cabezas de buena egecucion; en la iglesia un cuadro alegórico, en que Scotto defiende la pureza de la Virgen; una Santa Isabel curando los leprosos, un Milagro del pan y los peces y un retrato de san Fernando.

— Hay también al lado de algunas de estas obras varios lienzos que representan pasages de la vida de san Bruno, copiados por Juan de Yorda en su juventud, de los originales del padre Gaudin.—

Escuela Italiana:

- Frutet: Calvario de tres tablas con la Calle de la Amargura y el Descendimiento, colocados en forma de oratorio, teniendo pintados por detrás una Virgen de Belén y un S. Bernardo orando. Colocado en la segunda bóveda del primer salón.

Escuela Flamenca:

- Martin de Vos: Juicio Final, almacenado junto a otras de menor mérito debido a la falta de medios.

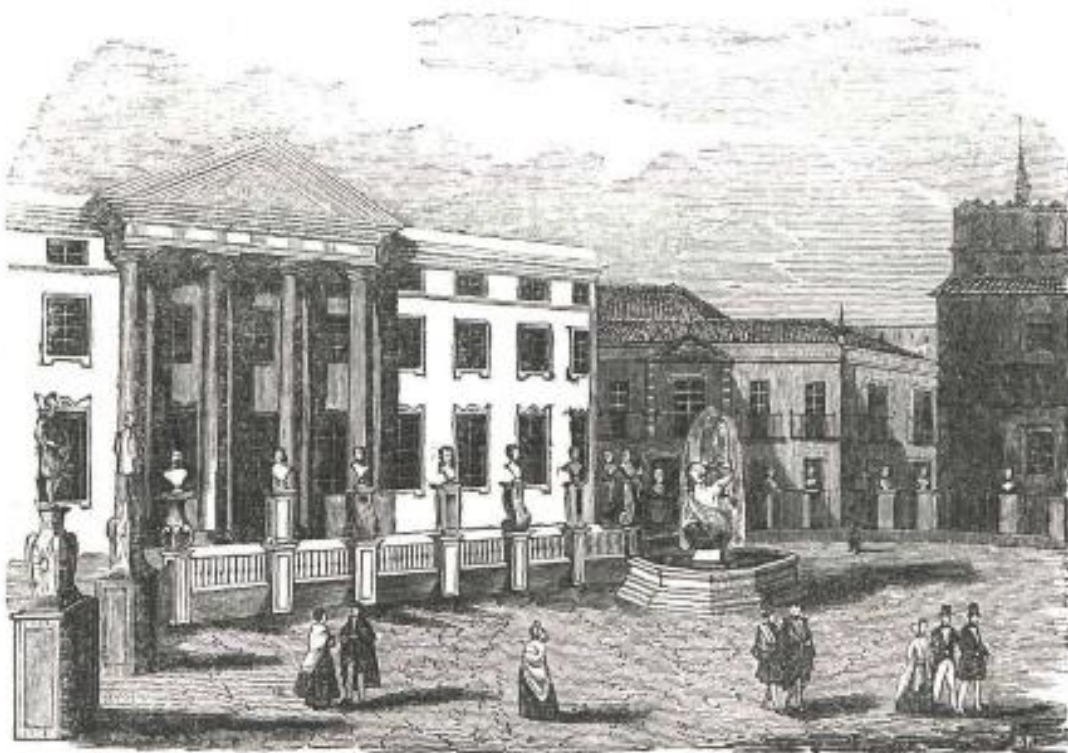
Otras obras de autores extranjeros:

- G. Coinguet: Jesús en un trono de nubes con las virtudes teologales.
- Goya: Retrato de Fernando VII.

Esculturas:

- Torrigiano: S. Jerónimo.
- Martínez Montañés: Sto. Domingo penitente y Crucifijo de la Cartuja.
- Solís: Cuatro virtudes, colocadas a los lados del S. Jerónimo y del Sto. Domingo.
- Itálica: Trozo de escultura colosal. Lamenta la pérdida la cabeza de Minerva extraída en 1839 y que fue enviada a Madrid por el jefe político Joaquín de Alba.
- Palacio Arzobispal de Umbrete: Sátiros y Faunos, así como niños para decorar una fuente. Frente a la puerta principal, se ha construido una glorieta en la que se van a colocar estas estatuas, propias para decorar un Museo. En el centro una fuente de surtidor adornada por un niño robusto de gran belleza.
- Sebastián Conde: Cruz de Cerrajería frente a la puerta del Museo.

Tras esta enumeración de los fondos expuestos queda claro la gran evolución experimentada en el Museo tras los dos años aproximadamente que puede existir entre ésta crónica y las anteriores. Ya se ha conseguido estructurar las dependencias del establecimiento, así como una ordenación de las piezas en función del valor artístico de cada una, dejando atrás la aglomeración aleatoria de la que hablaba Colón años antes. A pesar de que existía ya una voluntad de clasificación que puede verse en los casos del salón de la Iglesia y de Murillo, todavía quedaba mucho trabajo pendiente en lo relativo al resto de dependencias en las que se encontraban almacenadas muchas obras a la espera de ser rescatadas, como es el caso del “Juicio Final” de Martín de Vos. Un balance optimista lleva a pensar que los trabajos estaban siendo desarrollados correctamente a pesar de los continuos retrasos que las obras o la falta de fondo diesen lugar.



Una visita al Museo de Pinturas de Sevilla.

Ilustración 44. Ilustración incluida en el *Semanario Pintoresco Español*, 28-XI-1847

4.3.2 GESTIÓN DEL PATRIMONIO: RECOLECCIÓN DE OBRAS E INVENTARIADO.

Una vez traídas algunas de las piezas recolectadas, se empezó a estudiar sobre la colocación de ellas y la habilitación de las posibles salas. Por ello se decidió una revisión del inventario general, añadiendo notas sobre la colocación, de forma orientativa pudiéndose cambiar sin perjuicio más adelante según fuesen las obras desarrollándose. La revisión de inventarios no solo iban destinadas a este fin, sino que al insistirse en ello al año siguiente se dio a conocer que en efecto, durante la obra del Museo se enajenaron obras con el fin de conseguir fondos para aquella reforma: *“creyendo la Junta llegado el caso de que se proceda a la rectificación de Ynventarios acordada en 7 de Octubre ultimo con respecto a pinturas vendidas, determinó que el Conservador del Edfº D. Antº Cabral Bejarano, encargado de dha renta presente la debida cuenta de las pinturas enagenadas, y la de Efectos o productos obtenidos de la obra del Edificio, invertidos en los gastos de la formación material del Museo”*⁴⁵⁷.

La corrección de inventarios se notificó el 30 de abril de 1840, junta en la que se dio a conocer el recuento de obras de arte procedentes de conventos suprimidos a esa fecha pertenecientes al Museo, de las cuales no se contabilizaron los dibujos, las embutidas en pared ni las restantes que no fuesen de inmediata recolección; ascendiendo el número a 4.168 obras⁴⁵⁸. Para completar aquella labor estimaron oficiar al jefe político con aquel resultado, así como suplicando la entrega al Museo de todas aquellas pinturas que le pertenecieran y que aún no hubiesen sido entregadas, ya fueran de dentro o de fuera de Sevilla.

En el mes de noviembre de 1840 estaban redactados tres inventarios. Los dos primeros fueron fruto del encargo a Cabral Bejarano, recogiendo el primero los cuadros recibidos en el Museo y en el segundo los vendidos. Es ahora cuando el secretario José María del Río redactó un tercer inventario que resultaba ser producto de los dos anteriores.

⁴⁵⁷ *Ibíd.*, 13-III-1840.

⁴⁵⁸ *Ibíd.*, 30-IV-1840.

De los recibidos se eliminó los que se habían vendidos, dando lugar al listado correcto de lo que existía en aquel momento en el edificio⁴⁵⁹.

En la formación de la colección se abordó una cuestión importante respecto a la reclamación de patrimonio. Se inició pidiendo a López Cepero todos los documentos y antecedentes posibles, llegándose a hacérselo saber a la diputación provincial de que les sirviese copias del material que en sus archivos estuviesen almacenados. Cepero presentó unas ocho carpetas que recogían reales órdenes, oficios e inventarios de los conventos desamortizados⁴⁶⁰. El interés en la documentación previa venía dado porque tenían pensamiento de efectuar una reclamación de los objetos artísticos depositados en la Jefatura Política, de los procedentes de las excavaciones de Itálica y sobre todo de los que existían en el Alcázar. Tras la revisión de documentación se inició la petición aclarando que lo que había en el Alcázar estaba allí desde tiempo de Bruna, cuando se escogió aquel lugar como el más seguro y de menor riesgo para obras artísticas. Ahora, con la existencia del Museo, resultaba un sinsentido que siguiesen allí, por lo que se efectuó la reclamación de forma bien fundamentada⁴⁶¹ y encargándose la investigación de la procedencia de aquellas estatuas al marqués de Arcohermoso⁴⁶².

La labor de revisión de inventarios era una constante explícita por parte no solo de los miembros de la Comisión, sino que eran exigidos por el Jefe Político cada cierto tiempo como medida de supervisión de las labores⁴⁶³. Las medidas lanzadas en la primavera de 1841 para la sustitución de obras de primera clase por otras puramente funcionales no hicieron sino complicar las labores de inventariado, originando una continua labor de revisión, cotejo y adición de los inventarios, siendo los encargados de aquello Ignacio Vázquez, el marqués de Arcohermoso y Antonio Cabral Bejarano⁴⁶⁴. Una vez efectuado la mayor parte de aquella labor se acordó ir formando el que sería el catálogo de los cuadros del Museo, de manos del Presidente y de Cabral Bejarano⁴⁶⁵.

En el verano de 1842, el Jefe Político efectuó la petición de una nota detallada con todas las pinturas inventariadas desde el momento de la supresión de las comunidades

⁴⁵⁹ *Ibíd.*, 5-XI-1840.

⁴⁶⁰ *Ibíd.*, 25-VI-1840.

⁴⁶¹ *Ibíd.*, 19-VI-1840.

⁴⁶² *Ibíd.*, 22-X-1840.

⁴⁶³ *Ibíd.*, 12-VII-1842.

⁴⁶⁴ *Ibíd.*, 22-IV-1841.

⁴⁶⁵ *Ibíd.*, 4-X-1841.

religiosas. Para completar aquel informe sugirió recurrir a los inventarios de las oficinas de Amortización, encargando tal trabajo al Secretario de la Comisión⁴⁶⁶. Grande debió ser la insistencia cuando se tiene constancia de la reiteración de este encargo, que llegados el mes de diciembre tuvieron que buscar apoyo en otros comisionados para conseguir tenerlo a tiempo: *“se piden copias de los Ynventarios clasificados de pinturas y demas obgetos artisticos que constituyen el Museo; avaló la Junta que siendo indispensable p^a evacuar este pedido la conclusión del Catalogo de Cuadros que están encargados de formar los Sres. Presidente y Vázquez continúe con urgencia este trabajo el Sr. Marques de Arco Hermoso, mientras aquellos dos Sres. no estubieren espuestos p^a entregarse à esta intención”*⁴⁶⁷.

El trabajo de inventariado continuaba puesto que aún iban apareciendo obras pendientes de recoger, como el aviso de cuatro cuadros de Carmona que habían estado ocultos en casa de un pintor⁴⁶⁸. Muchas de estas labores de recogida quedaban en suspenso por la falta de fondos, estableciéndose unas medidas de prevención para evitar el extravío de las piezas aún pendientes. Estas consistían básicamente en que los subalternos velasen por los cuadros y estuviesen listos para efectuar la entrega al primer aviso que recibiesen⁴⁶⁹.

A lo largo del mes de octubre de 1840⁴⁷⁰ se desarrollaron las gestiones para la recuperación de los cuadros depositados en la Catedral, comunicándose al cabildo eclesiástico hasta que el Deán confirmó la petición de devolución el día 29. También se abordó la recogida de obras del Liceo, del Hospicio y de la Iglesia de San Francisco⁴⁷¹, además de los retenidos en la Aduana⁴⁷² y de diez cuadros de la Consolación de Utrera⁴⁷³. En todos ellos los encargados de estas gestiones fueron Esquivel y Cabral Bejarano. Otro caso de recogida de obras que se resolvió fue un expediente en contra del ex cartujo Padre Languiano, tras el cual se recuperaron nueve cuadros que recogió José María del Río⁴⁷⁴.

⁴⁶⁶ *Ibíd.*, 12-VII-1842.

⁴⁶⁷ *Ibíd.*, 1-XII-1842.

⁴⁶⁸ *Ibíd.*, 11-VI-1840.

⁴⁶⁹ *Ibíd.*, 16-VII-1840.

⁴⁷⁰ *Ibíd.*, 8/19/29-X-1840.

⁴⁷¹ *Ibíd.*, 8/19-X-1840.

⁴⁷² *Ibíd.*, 5/16-XI-1840.

⁴⁷³ *Ibíd.*, 26-XI-1840.

⁴⁷⁴ *Ibíd.*, 28-XI-1840.

Para abordar de forma más eficaz la recuperación de obras de arte se acordó una medida a través de la cual se permitiesen a los miembros de la Comisión la detención de cuadros que pudieran pertenecer al Museo, dando orden posterior de investigar su origen y legalidad en la adquisición. Se pretendía conseguir una mayor cobertura en las tareas de protección patrimonial, así como evitar pérdidas tras conflictos no solucionados a tiempo⁴⁷⁵.

Este nuevo sistema que permitía la detención de obras de forma cautelar incrementó el nivel de actuación y del patrimonio del Museo. Existen varios casos en los que se incautaron piezas que luego tuvieron que ser devueltas tras las alegaciones de sus dueños. Uno de los casos más llamativos fue la interceptación por la ronda de seguridad de las puertas de la ciudad de una serie de cuadros ocultos en carros de cal⁴⁷⁶. Esto levantó grandes sospechas en el momento y se pasó a tratar de averiguar si eran propiedades particulares o extraídas de alguno de los conventos suprimidos. Finalmente fueron devueltos tras recibir la reclamación de Ramón Santa María que justificó “*que los cuadros detenidos una propiedad suya, y que los remitía desde su Hacienda de Torreblanca para componerlos*”⁴⁷⁷. Otros casos similares a este en aquel año de 1842 fue el de los efectos pertenecientes a Rosalía del Valle⁴⁷⁸ o la detención en la Aduana de once cuadros de Historia Sagrada que pertenecían a un vecino de Ayamonte⁴⁷⁹.

La actividad recolectora entre el año 1841 y 1842 se incrementó bastante funcionando muy bien la comisión encargada para ese propósito. Se devolvieron al Museo los cuadros que estaban en el Liceo⁴⁸⁰; López Cepero puso en manos del mayordomo de la Catedral una calavera que había sido reclamada para que la recogiese Cabral Bejarano⁴⁸¹ y se pidieron los títulos de propiedad sobre las obras de Alonso Cano del convento de San Alberto tras encontrarse dificultades por parte del patrono de la hermandad⁴⁸². Se encargó recoger una tabla de San Miguel del colegio homónimo, colocado en el testero del coro bajo de su iglesia así como los que están colocados en un altar frente a la puerta de la

⁴⁷⁵ *Ibíd.*, 16-XI/3-XII-1840.

⁴⁷⁶ *Ibíd.*, 13-VII-1841.

⁴⁷⁷ *Ibíd.*, 25-II-1842.

⁴⁷⁸ *Ibíd.*, 9-IV-1842.

⁴⁷⁹ *Ibíd.*, En 9-IV-1842 se dice que son 11 los cuadros incautados, pero en el acta del 23-VII se habla de la devolución de 12.

⁴⁸⁰ *Ibíd.*, 25-V-1841.

⁴⁸¹ *Ibíd.*, 21-VI-1841.

⁴⁸² *Ibíd.*, 4-X-1841.

izquierda⁴⁸³. Del convento de San Benito extramuros (de la Calzada o de Silos) se recibieron dos partidas, una de 10 cuadros el 1 de octubre y otra de 28 cuadros el 20 de noviembre de 1841⁴⁸⁴. A su vez se cambiaron 8 cuadros de San Benito de Calatrava por otros de menor mérito de manos de Montelirio y Cabral Bejarano⁴⁸⁵. En ese mismo mes de mayo de 1842, el Presidente Juan de Dios Govantes Vizarrón manifestó su necesidad de ausentarse de la ciudad por temas de salud aprovechando para regalar al establecimiento una colección de aparatos anatómicos grabados en cera por el artista sevillano Antonio de Vargas⁴⁸⁶.

Cabral Bejarano volvió a pasar por la Catedral con los encargos de la junta de recoger los efectos que pertenecían al Museo, siendo el resultado el que sigue:

“Con vista de un escrito del Conservador del Establecimiento en que participa haver cumplido con el encargo q. le hizo la Junta recogiendo los cuadros y objetos artisticos q. existían en la Catedral, pertenecientes al Museo, excepto tres cuadros pintados por D. Juan Valdés Leal, que contienen Santos del Orden de S. Jerónimo, y eran procedent.^s del Convento de Buenavista de esta ciudad, los cuales cuadros dice el conservador que se ha negado á revivir por no ser los originales, sino tres malas copias o mamarrachos; acordó la Junta pasar al Sr. Jefe Político todo el Esped.^{te} instruido sobre este particular mencionandose que se hallan en el Museo los marcos de los cuadros de que se trata entre otros recogidos de la Catedral”⁴⁸⁷.

Se revisaron los cuadros del Convento de Aguas Santas resultando tras aquel trabajo la recepción en el Museo de diecisiete cuadros, trece representando un apostolado con Salvador, dos Anunciaciones, una Inmaculada Concepción y una cabeza de San Francisco⁴⁸⁸. Igualmente se recibió una comunicación del comisionado de amortización de Osuna, Matías de las Morenas, que puso a disposición de la Junta dos cuadros que representan a San Mercurio y una Crucifixión procedentes de los ex conventos de San Agustín y del Calvario de aquella localidad⁴⁸⁹.

⁴⁸³ *Ibíd.*, 21-XII-1841.

⁴⁸⁴ *Ibíd.*, 20-I-1842.

⁴⁸⁵ *Ibíd.*, 9-V-1842 y 23-VI-1842.

⁴⁸⁶ *Ídem*, confirmándose la recepción el 13-VII-1842.

⁴⁸⁷ *Ibíd.*, 23-VI-1842.

⁴⁸⁸ *Ibíd.*, 4-IX-1842 y 1-XII-1842.

⁴⁸⁹ *Ibíd.*, 20-X-1842 y confirmación recepción el 1-XII-1842.

A lo largo de estas labores se encontró la comisión con que un patrono de Hermandad se había opuesto a la entrega de piezas del convento de San Alberto, a lo que se le exigió que presentase sus títulos de propiedad para evitar frenar las tareas del Museo⁴⁹⁰. Casi un año después se recibió comunicación de Francisco de Paula Álvarez como marido de María del Amparo Rivazola que presentaba la sentencia del juzgado por la cual se declaraban propiedad de los descendientes de Gregorio Rivazola de seis cuadros existentes en la Iglesia de San Alberto, concretamente en la capilla consagrada a San Gregorio, por lo que se pasó aquella resolución al intendente ya que el Museo no pudo hacer más nada en aquel asunto⁴⁹¹.

La detención de un cuadro con el tema de la Asunción en la aduana fue otra tarea que se prolongó demasiado en el tiempo, ya que se pedían constantemente que algún comisionado pasase por aquel despacho para verificar su origen⁴⁹². Casi al cabo de un año finalmente fue recogido por Cabral Bejarano tras decidirse que debía proceder de algún convento extinguido⁴⁹³. Sorprendentemente tenemos un oficio por el cual se reclamó aquel cuadro unos años después, recibiendo el Museo una disposición del intendente de rentas solicitando que se hiciese entrega del mismo a Ramón Piñal, efectuándose aquello el 7 de junio de 1843⁴⁹⁴. Complicada fue también la tarea para la reclamación de una estatua de Alonso Cano de una Inmaculada Concepción colocada sobre la puerta de la Iglesia de las monjas de San Juan de la Palma, que aun existiendo en el Museo cuadros de la misma procedencia, en esta ocasión resultó más difícil la tarea⁴⁹⁵.

Quizás la pieza de mayor importancia recuperada aquel año fue la Virgen con el Niño de Pietro Torrigiano, una obra que afortunadamente se consiguió salvar de una más que probable pérdida en los años precedentes a su incorporación al Museo: *“Solicito el erudito Cean Bermudez por hallar esa Virgen tan celebrada en ciertos apuntes, registró cuantos lugares sospechaba que pudieran ocultarla. Todo fué inútil; y, á no haber sido por un curioso monje de San Gerónimo que llegó á descubrirla en uno de los sucios desvanes del retirado monasterio, envuelta entre empolvadas telas que la desfiguraran, nunca acaso se hubiera recuperado tan rica joya.*

⁴⁹⁰ *Ibíd.*, 4-X-1841.

⁴⁹¹ *Ibíd.*, 14-IX-1842.

⁴⁹² *Ibíd.*, 15-V / 25-V / 4-X / 21-XII-1841.

⁴⁹³ *Ibíd.*, 20-I-1842.

⁴⁹⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 93, carpeta 30, exp.24.

⁴⁹⁵ Archivo de la Comisión de Monumentos, Libro de Actas I, 4-X-1841 y 23-VI-1842.

Necesitando el cura párroco de San Gil de una santa imagen para uno de los retablos de la iglesia, pidióla á los referidos monjes que, ignorantes del mérito de la desconocida escultura, no titubearon al concederle su petición. Pero entregada al cuidado de un carrero, cuando llegó á la referida iglesia, no fué sino despiadadamente mutilada. Visto el desgraciado fin de la pretendida imagen, fué abandonada en un rincón de una de las capillas del templo, de donde mejor informados de su mérito, pudo estraerse, la que restaurada por el señor de Fernet, fué trasladada al Museo y depositada en el salón que nos ocupa”⁴⁹⁶.

Las gestiones empezaron con la siguiente misiva: *“se acordó oficiar con el Sr. Gefé Politico para que disponga se entregue al Museo una Estatua de Torregiano, de tamaño natural, que representa a la Virgen y el Niño, la cual existe en el exconvento de San Jerónimo, y estaba colocada en el testero de la Sala de Capitulo de dho Convento”⁴⁹⁷*. La aceptación de esta petición vino con la indicación del nombre de Francisco Alejandro Jeruel como el de la persona con la que debía ponerse en contacto Cabral Bejarano para solicitar la devolución y director del colegio establecido en San Jerónimo⁴⁹⁸. Tras la recogida de la obra se elogió la figura de Jeruel, que relató la situación en la que encontró la escultura: *“cuya Estatua halló en abandono al hacerse cargo de dho. Convento para Establecer un Colegio de Educación el Sr. D. Francisco Alejandro Jeruel, restaurandola à su costa, y restituyendola à su merito primitivo, con el cual la ha entregado p^a su colocacion en el Establecimint^o”⁴⁹⁹*.

Uno de los casos más alarmantes en la gestión del patrimonio del Museo en estos años fue el hallazgo del conjunto de cuadros de Valdés Leal que se encontraron colgados en los muros del Louvre por el pintor Antonio María Esquivel, procedentes del Convento de San Jerónimo y pertenecientes al Museo de Sevilla:

“En virtud de un Of^o del Sr. D. Ant^o M^a Esquivel, avisando q. en su residencia en Paris havia visto el Museo del Louvre, y en èl seis cuadros originales de Valdès, que eran del ex Convento de San Jerónimo de esta ciudad, y pertenecian por consecuencia a este Museo, los cuales cuadros enumera el Sr. Esquivel como de pertenencia Española p^a q. se

⁴⁹⁶ Jimenez, M.; “Una Visita al Museo de Pinturas de Sevilla”, *Semanario Pintoresco Español*, Tomo II, n^o48, 28-XI-1847, p. 379.

⁴⁹⁷ *Ibíd.*, 9-IV-1842.

⁴⁹⁸ *Ibíd.*, 21-V y 3-VIII-1842.

⁴⁹⁹ *Ibíd.*, 4-IX-1842.

reclamen y castigue al vendedor, manifestando que están señalados en el Louvre con los n.s 268-269-270-271-274 y 275-; acordó la Junta trasladar la comunicación del Sr. Esquivel al Sr. Geffe Politico p^a q. tome las medidas q. juzgue necesarias al obgeto que propone el Sr. Esquivel, dando à este aviso de ello ”⁵⁰⁰.

Tras recibir la primera noticia se volvió a insistir en que Esquivel tratase de conseguir más información desde su estancia en Francia para contribuir a la recuperación de los cuadros⁵⁰¹. Aquello se hizo saber al jefe político y se iniciaron los trámites para reclamar las obras como propiedad de la nación española⁵⁰².

Además de las citadas obras recogidas, también se efectuaron sustituciones en iglesias de obras de gran mérito a cambio de otras inferiores pero que pudiesen cubrir la necesidad para el culto de los fieles del templo. La comisión para sustituciones estaba compuesta por Ignacio Vázquez, marqués de Arcohermoso y Cabral Bejarano⁵⁰³. De los primeros trabajos, la supervisión de las obras para el culto de la Iglesia del ex convento de Pasión⁵⁰⁴; la sustitución de los depositados en la Diputación Provincial⁵⁰⁵; la petición de un Vía Crucis del museo para la parroquia de San Ildefonso⁵⁰⁶ o la de Santa Ana⁵⁰⁷.

También los ruegos de la directiva del Hospicio provisional que solicitaba prestados algunos cuadros del museo para adornar las habitaciones de las hermanas de la Caridad, para lo cual se entregó como préstamo un Vía Crucis que se había recogido del convento de San francisco⁵⁰⁸.

⁵⁰⁰ *Ibíd.*, 4-X-1841.

⁵⁰¹ *Ibíd.*, 21-XII-1841.

⁵⁰² *Ibíd.*, 22-V-1842.

⁵⁰³ *Ibíd.*, 22-IV-1841.

⁵⁰⁴ *Ibíd.*, 4-X-1841

⁵⁰⁵ *Ibíd.*, 21-I-1841.

⁵⁰⁶ *Ídem.*

⁵⁰⁷ *Ibíd.*, 21-V-1842.

⁵⁰⁸ *Ibíd.*, 20-I-1842.

4.3.2.1 Enajenación y Subasta de Cuadros sin Mérito Artístico.

En el verano de 1840⁵⁰⁹ tuvo lugar un desagradable suceso en el seno de la Comisión a raíz de la renuncia del vocal José María Cabello. Tras notificarla, pidió para salvar su responsabilidad un cotejo de los efectos existentes en el Museo con los que fueron entregados a la Junta. Una vez leído el oficio de desistimiento dejó clara *“su falta de conformidad con las irregularidades que se cometen, emprendiéndose algunas operaciones sin previa sancion de la Junta, y teniendo por esto S. S. que se alcance alguna responsabilidad”*. Aunque no se recogen los detalles de forma explícita, todo apunta a una mala praxis en la ejecución de las labores de gestión del patrimonio entregado al Museo. En su nota habla de elusión de responsabilidades y de total conciencia de estas prácticas por parte de los miembros de la Comisión, que las permitían sin aplicar sanciones de ningún tipo. Hace especial énfasis en dejar clara su postura de respeto hacia la Junta, *“no es su animo desmejorar en lo mas leve la opinión y la confianza que le merecen todos y cada uno de los Yndividuos de la Junta”*, sino que aspiraba a conseguir una mayor transparencia en las gestiones a partir de promover las reuniones y el diálogo entre los miembros, dejando de lado cualquier principio de rivalidad u ofensa que pudiese generar su renuncia.

Como reacción se convocó una junta extraordinaria con el único fin de solucionar esta importante crisis, antes de que se extendiesen los rumores con el consiguiente deterioro de la imagen de la Comisión y del Museo en la ciudad. Se establecieron una serie de puntos a cumplir de bastante importancia para el posterior desarrollo de las gestiones de la junta, por lo que el escándalo tuvo que ser de gran impacto ya que afectó desde a la periodicidad de las reuniones hasta la cancelación de venta de cuadros:

“La Junta después de este razonamientos, y el de los demas Sres. que tomaron la palabra sobre el asunto que lo promovia, acordó con el fin de tranquilizar la delicadeza del Sr. Cabello, y de conservar la digna reputacion de su celo.-

1º- Que la Junta se reuna periódicamente los Jueves à la hora que señale el Sr. Presidente, si está en Sevilla, o el Sr. vocal que deba instituirle caso de hallarse ausente-

⁵⁰⁹ *Ibíd.*, 30-VI-1840.

2º- Que se suspenda la Venta de Cuadros y de todo efecto perteneciente al Museo, no verificandose en adelante sin previo y espreso acuerdo de la Junta, comunicado de Oficio a quien corresponda-

3º- Que, según está acordado en 13 de Febrero ultimo se presente a la Junta cuanto antes sea posible por el Conservador del Museo el Ynventario razonado de pinturas entregadas al mismo por el Sr. Marques de Arco hermoso, como comisionado principal de amortización de la Prov.^a, y la Cuenta de productos de venta de cuadros y materiales aprovechados de la preparación del Edificio y aplicados a la obra del mismo, p^a dar la publicidad en los periodicos.

4º- Que se de conocimiento de este acuerdo al Sr. Presidente de la Junta, ausente en Utrera a la sazón-

5º- Que se conteste al Sr. Cabello, manifestandole que la Junta le estimaria que continúe en su cargo de Vocal –

6º- Que se procure obtener (pues no los ha) recibido el actual Secret^o, según lo hizo presente con oportunidad, los antecedentes en cuya virtud se procedió a la venta de Cuadros de desecho del Museo por acuerdo de la Junta presidida por el Sr. Gefe Politico D. Joaqn M^a de Alba, y previa publicación del mismo en el Boletín oficial de la Prov^a, formandose, supuesto qe. no lo fuè entonces, el debido expediente comprobante de este hecho, para que en todo tiempo este la Junta en posesion y en la seguridad de satisfacer cualquiera pregunta que se le haga sobre este asunto. –

Tras esto, Cabello optó por retirar la solicitud de renuncia de su plaza quedando zanjado el tema. La urgencia con la que se trató el problema puede resultar una evidencia de una crisis ética dentro de las gestiones, que de no pararse a tiempo pondrían en duda el honor de una serie de individuos respetables de cara a la ciudad de Sevilla. Esto queda bastante claro en el párrafo en el que se indica que después de recoger la información relativa a los cuadros vendidos y a su influencia en el buen desarrollo de las obras del Museo, pasarían a publicarlos en el periódico para hacerlos públicos. Casualmente no existe testimonio recogido alguno en acta de aquellos trabajos de traslado y acondicionamiento del ex convento de la Merced, sino que directamente se pasó al aplauso de las gestiones sin detallar nada. Sería con la lectura desmenuzada de las actas posteriores

de las que se ha podido rescatar los detalles que han verificado que realmente sí que se vendieron cuadros, pero sin recoger información de que se vendió ni a quien, ni tan siquiera el coste que alcanzaron. Quizás la renuncia de Cabello resultó ser una enmienda de las prácticas, o simplemente sirvió para que este tipo de acciones de poca ética se hiciesen de forma aún más hermética, quedando fuera del alcance del grueso de la junta.

Sea como fuere, de poco duró aquella voluntad de protección del patrimonio de menor mérito ya que contribuía a solucionar de forma fácil tanto el problema económico como el del espacio y almacenamiento del Museo. Eso sí, arrastrando a su vez la controversia que genera el criterio seleccionador, que según se intuye en la crónica se basaba tanto en el estado de la obra, que si se encontraba en deplorable estado pasaba a tacharse como “inútil”; como en el valor artístico, que en los casos en los que se careciese de él serían enajenados de igual forma, respondiendo en este caso del juicio del maestro encargado de la selección.

Solo un año después del conflicto de valores que inició la renuncia de Cabello, se volvería a recurrir al sistema de la enajenación de los cuadros inútiles, esta vez dándole legitimidad al ampararse en el artículo 4º de la real orden de 27 de Mayo de 1837⁵¹⁰. Para la selección recurren al criterio artístico de los profesores más relacionados con el ámbito de la Academia de Bellas Artes, Esquivel y Cabral Bejarano, a los que “*se les encarga que señalsen las pinturas q. no son dignas de conservarse en el Museo, sin determinar la venta de ellas*”⁵¹¹. A lo largo de aquel año estuvieron trabajando en la selección de piezas los individuos antes citados, remitiéndose un informe con el listado de obras al resto de la comisión el 1 de marzo de 1842. En la siguiente junta se dio el visto bueno al trabajo y se encargó la creación de un “expediente de enajenación de cuadros” a José María Cabello y a Antonio Cabral Bejarano para efectuar la subasta de la totalidad de los cuadros de la selección⁵¹². Casualmente se encargó este expediente al mismo José María Cabello que unos años antes se vio obligado a dimitir tras saber de la venta de cuadros, por lo que ahora se hace tanta incidencia en la legislación mostrando este trámite como algo perfectamente legal.

⁵¹⁰ *Ibíd.*, 13-III-1841. Esta real orden tuvo como finalidad la creación de las comisiones científico-artísticas, a las que concede permiso para la gestión de las obras.

⁵¹¹ *Ídem.*

⁵¹² Archivo de la Comisión de Monumentos, Libro de Actas I, 9-VI-1842.

El 1 de julio de 1842 se marcó como el día de la subasta, en la que con la presencia del escribano Manuel Florencio Quintana se sacarían 168 cuadros clasificados como “de desecho”. Las condiciones acordadas para la venta fueron las siguientes:

- 1ª. “Preferia à los q. comprasen todos los cuadros por sus aprecio.*
- 2ª. En su defecto à los que compraran mas numero de ellos.*
- 3ª. Entre compradores del m.^{mo} pº de cuadros á los q. los pagaran mas.*
- 4ª. Que el pago de los cuadros se hiciese en el acto, y en el mismo instante.*
- 5ª. Que la Junta se convocase pª el acto del remate, y resolviese sobre cualesqª otras proposiciones q.e tubieran lugar”⁵¹³.*

Sin embargo llegado el día del acto resultó ser todo un fracaso “no habiendose verificado la Subasta por falta de Licitadores”⁵¹⁴. Frente a esto, quedó Antonio Bejarano facultado para retasar aquellos cuadros y proceder a venderlos posteriormente en almoneda pública con las justas rebajas aplicadas.

4.3.2.2 Creación Museo Arqueológico

Paralelamente a la conformación de la pinacoteca se fue gestando el germen del que sería el Museo Arqueológico. Las primeras gestiones vinieron dadas por las reclamaciones en torno al patrimonio atesorado en el Alcázar y el procedente de las excavaciones en Itálica⁵¹⁵. Para justificar aquello se basaron en que lo allí depositado no era Patrimonio Real, sino que era herencia de las riquezas atesoradas en tiempo de Francisco de Bruna como espacio seguro en la ciudad, siendo ahora el Museo el lugar más idóneo para su exhibición⁵¹⁶.

Por otro lado, la Academia de Buenas Letras se puso en contacto con el gobierno de la Regencia mediante un expediente en el cual manifestaba su interés en la obtención de los efectos que se iban extrayendo de las excavaciones de Itálica. Ante esta súplica se emite una respuesta dada a conocer por la Secretaría de Estado que es la que sigue:

⁵¹³ *Ibíd.*, 23-VI-1842.

⁵¹⁴ *Ibíd.*, 1-VII-1842.

⁵¹⁵ *Ibíd.*, 11-VI-1840.

⁵¹⁶ *Ibíd.*, 19-VI-1840

“He dado cuenta a la Regencia provisional del Reino del expediente promovido por la Academia de Buenas letras de esa Capital en solicitud de que se le entreguen los efectos que se van estrayendo de las excavaciones de Ytalica para formar un Museo de arqueología. Enterada la Regencia y conformándose con lo informado por la Real Academia de la Historia, ha tenido á bien resolver por considerarlo mas económico y ventajoso que el Museo de arqueología forme parte del Provincial que se mandó establecer por Real orden de 16 de Septiembre de 1835 debiendo Ud. franquear temporalmente á la Academia de Buenas letras el uso de aquellos objetos mas análogos á su instituto, y dar cuenta a la de la Historia, como Ynspectora de antigüedades, de los progresos del museo en este ramo. De orden de la Regencia provisional del Reino, lo digo a Ud. p.^a su inteligencia y efectos consiguientes”⁵¹⁷.

La respuesta llegó directamente al personal del Museo ⁵¹⁸, así como otras disposiciones aclaratorias de cómo se debía de proceder en la formación. Para hacer frente a este nuevo encargo se acordó preparar un espacio para ir albergando los bienes que fuesen llegando desde las excavaciones, así como el nombramiento de personal encargado de supervisar esta área:

“previmiendo que el Museo de Arqueologia que debe formarse con los productos de las excavaciones de Ytalica, componga parte de este Provinz.¹ artístico, con ciertas prevenciones que contiene la citada orden; acordó la Junta cumplirlas, y contestar al Sr. Gefé Politico que luego que la obra del edificio permita preparar una localidad para los efectos q se estraigan de Ytalica, nombrará la Junta persona que los reciba, y cumplirá con los demás estrenos de esta disposición Superior”⁵¹⁹.

La elección resultó ser la más lógica desde el punto de vista económico, ya que la existencia de un museo aún en fase temprana de su desarrollo garantizaba el ahorro pertinente de cara a otra hipotética creación. Si ya resultaba extremadamente difícil conseguir respuesta a los presupuestos presentados, la mera idea de crear otro museo en aquel momento quedaba descartada de inmediato. Aquel encargo quedó en segundo plano

⁵¹⁷ Orden de la Regencia fechada en 4 de Diciembre de 1840, inserta en la carpeta *Disposiciones para que el Museo Arqueológico forme parte del provincial*, dentro del legajo *Antecedentes del Museo Arqueológico*, en Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla.

⁵¹⁸ Oficio de 17-XII-1840, en legajo *Antecedentes del Museo Arqueológico*, en Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla.

⁵¹⁹ Archivo de la Comisión de Monumentos, Libro de Actas I, 31-XII-1840.

tras el de recogida de pinturas, valorados como “antigüedades” más que como obras de arte. El recuerdo y reiteración en torno al patrimonio arqueológico fue una constante en las juntas de la Comisión, nombrándose responsable para la recogida y entrega de los efectos de Itálica el Conde de Montelirios⁵²⁰.

A finales de 1841 la Alcaldía de Sevilla se interesó por dos obras albergadas en el Museo: un retrato del Rey Fernando VII costeado por la Diputación en 1812 considerada como ejecutada por Goya⁵²¹, y la cabeza de Trajano de Itálica. Para evitar desprenderse de aquellas obras, para la pintura se alegó al talento del pintor y para la segunda en la reciente real orden para la creación del Museo Arqueológico en el mismo establecimiento. Tras hablar de esto se siguió tratando el tema de la sección de arqueología, de la cual se excusaban del retraso que estaba sufriendo debido a un proyecto de la Junta, que consistía en colocar los mármoles en estantes acristalados, pero que debido a la urgencia existente, pasarían a recogerlos y almacenarlos como el edificio permitiese⁵²².

En la primavera de 1842 se generó un conflicto a raíz de la llegada de una notificación del jefe político que informaba del traslado a Madrid de estos objetos artísticos depositados en el Alcázar. La pasividad por la recogida de aquellos bienes se convirtió en inminente emergencia por conseguir evitar el traslado. Amparándose en la relación con la Academia de Bellas Artes, ya que al costear la extracción de las ruinas de Itálica correspondía al enriquecimiento del Museo Arqueológico, el Presidente ordenó frenar cualquier intento de traslado de objetos⁵²³. La implicación de la Academia de Buenas Letras también contribuyó a frenar aquella solicitud, recibéndose la confirmación de quedar suspendida aquella medida mediante oficio del jefe político⁵²⁴.

Quizás el compromiso que generó aquel conflicto despertó el interés de protección sobre las ruinas de Itálica, implicándose la Comisión aquel verano de 1842 mediante el marqués de Arcohermoso, encargado de supervisar las extracciones y el correcto traslado

⁵²⁰ *Ibíd.*, 25-VII-1841.

⁵²¹ Se conserva un retrato de Fernando VII con el número de inventario 272 y señalado como anónimo de posible escuela madrileña, del cual existe un boceto previo de Agustín Esteve y Marqués en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, cuyas diferencias son: la manera en la que Fernando VII sostiene el bastón de mando y la columna del fondo, que fue sustituida por un gran ventanal. Visto en Cano Cuesta, Marina; *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, 1999. pp. 316-317.

⁵²² Archivo de la Comisión de Monumentos, Libro de Actas I, 21-XII-1841.

⁵²³ *Ibíd.*, 21-V-1842.

⁵²⁴ *Ibíd.*, 23-VI-1842.

al Museo Arqueológico⁵²⁵. De hecho se ordenó “*que se coloquen à la entrada interior del Museo dos trozos de Estatuas colosales, proced.^{te} de las excavaciones de Itálica*”⁵²⁶, empezando a ocuparse el espacio designado en las galerías. A pesar de quedar en incertidumbre la continuación de las excavaciones en Itálica para aumentar los fondos del futuro museo arqueológico, si que se volvió a tener interés al menos en la integración de aquella colección dentro del museo provincial por iniciativa de Cabral Bejarano: “*No parece sin embargo, que el señor don Antonio Bejarano ha abandonado el proyecto, y según tenemos entendido, piensa colocar en el patio del medio-día los obgetos que en su poder se encuentran*”⁵²⁷.



Ilustración 45. Piezas arqueológicas depositadas en una de las galerías del Museo de Bellas Artes de Sevilla⁵²⁸.

⁵²⁵ *Ibíd.*, 13-VII-1842.

⁵²⁶ *Ibíd.*, 4-IX-1842.

⁵²⁷ Amador de los Rios, José; *Sevilla pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1844, p. 356.

⁵²⁸ *Imágenes de la Sevilla del siglo XIX, Colección del Duque de Segorbe*, Sevilla, 2001, p. 85.

**CAPITULO 5. MUSEO DE BELLAS
ARTES DE SEVILLA: 1844-1900.**

5.1 EL MUSEO DE BELLAS ARTES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX: LAS DIRECCIONES DE LA COMISIÓN DE MONUMENTOS Y LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES.

5.1.1 DIRECCIÓN DE LA COMISIÓN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS DE SEVILLA: 1844-1850.

La caída de Espartero y la subida al poder del partido moderado propiciaron cambios que reestructuraron el gobierno afectando a la gestión del Museo. La Comisión Científico Artística estudiada hasta ahora evolucionaría siguiendo unas pautas delimitadas de forma muy concreta, adquiriendo el título de “Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Sevilla”. El cambio de gobierno no solo afectaría a la gestión del Museo, sino a toda la labor en torno al patrimonio nacional, suspendiéndose la venta de edificios desamortizados e iniciándose algunas devoluciones de piezas a templos.

Puede decirse que el motivo que impulsó esta renovación era la concienciación de protección del patrimonio frente a los desastres generados primero con la invasión francesa y posteriormente con la desamortización. Mirando con horror el caos que imperó durante todo el proceso de recogida de patrimonio y las pérdidas que ocasionaron, se buscó evitar en la medida de lo posible los errores del pasado.

El primer paso de esta nueva política llegó mediante Real Orden de 2 de abril de 1844, enviada a todos los jefes políticos con la finalidad de elaborar relaciones de los *“edificios, monumentos y objetos artísticos de cualquiera especie que sean, que se hallen en este caso y que, bien por la belleza de su construcción, bien por su antigüedad, por su origen, el destino que han tenido o los recuerdos históricos que ofrecen, merecen ser*

conservados”⁵²⁹. Este proyecto de catálogo monumental o inventario requería obviamente una plantilla de personal que se encargase de aquel encargo. De ahí viene la creación de comisiones provinciales dependientes de la central de Madrid, la “Junta de Monumentos Artísticos”; encargándose de vigilar y regular los trabajos, así como impulsarlos y recogerlo todo en memorias.

La creación de las Comisiones de Monumentos viene dada por la Real Orden de 13 de junio de 1844, aunque el nombramiento de la de Sevilla no se efectuó hasta el 7 de agosto. La composición se distribuía entre la elección de 3 individuos por parte del Jefe Político (que ocupa el puesto de Presidente), y de 2 propuestas por parte de la Diputación Provincial: *“El Sor. Gefe Politico en virtud de la autorizacion que se le concedia por la Real Orden de 13 de Junio de 1844, procedió al nombramientº de los tres vocales que en la misma se le marcaba el cual recayó en los sujetos siguientes. Excmo Sor. D. Manuel Cepero, Dean de la Sta. Yglesia Catedral, Sr. D. Miguel Carvajal, propietario ó Yndividuo del Excmo Ayuntamientº, Sr. D. Antonio Colón y Osorio; Catedratico de Lengua Griega de la Universidad Literaria.*

La Ecsma Diputación Provincial en virtud de la autorización que en la misma se le concedia acordó los dos vocales restantes recayendo en los sujetos siguientes. Sr. Marques de la Motilla, propietario e Yndividuo de su seno y Sr. Dn. Vicente Mamerto Casajus, Consiliario Secretario de la Academia de Nobles Artes de Sta. Ysabel”⁵³⁰.

A pesar de nacer bajo un gran carácter político, la pluralidad de orígenes de los individuos contribuyó al mejor funcionamiento y especialización en las labores. Las funciones no se limitaban al encargo del listado de obras de arte, también debían adquirir información o documentación sobre estas, reunir los efectos pertenecientes al Estado que se encontraban diseminados por la provincia tras la desamortización, gestionar los panteones reales y monumentos y crear archivos con los códigos o manuscritos rescatados.

El punto de principal interés para este trabajo fue el punto IV: *“Cuidar los museos y bibliotecas provinciales, aumentar estos establecimientos, ordenarlos y formar catálogos metódicos de los objetos que encierran*”⁵³¹. Este apartado es el que autoriza a la Comisión

⁵²⁹ Real Orden del 2 de abril de 1844.

⁵³⁰ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 7-VIII-1844.

⁵³¹ *Gaceta de Madrid* nº 3568, 21 de junio de 1844.

de Monumentos para pasar a ser el organismo encargado de la gestión del Museo de Bellas, así como de los restos arqueológicos y de las bibliotecas generadas con los fondos de los conventos.

El reglamento⁵³² vino mediante Real Orden de 24 de Julio de 1844 y estableció la creación de secciones dentro de la Comisión para atender de forma más eficaz y especializada las distintas disciplinas:

1ª) Bibliotecas y Archivos: Marqués de la Motilla y Antonio Colón.

2ª) Museos de Pintura y Escultura: Miguel Carvajal y Casajús.

3ª) Promoción de excavaciones y conservación de los edificios dignos de ello, arqueología y arquitectura: López Cepero y Miguel Carvajal.

A pesar de estar formado por un buen número de individuos especializados, la Comisión se vio abrumada ante el encargo del listado de bienes de la provincia, viéndose obligada a recurrir a pedir ayuda a la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel, a la de San Fernando e incluso a la Sociedad Económica de Amigos del País⁵³³.

Los trabajos de la Comisión de Monumentos en el Museo se iniciaron con el lastre de haber quedado en paradero desconocido toda la documentación de la junta anterior⁵³⁴, aunque la experiencia en este campo de algunos de los comisionados compensó aquella carencia.

Algunas de las nuevas aportaciones de la Comisión afectaron a la organización de las obras, como el encargo del sello para marcar los cuadros del museo y controlar las entradas de estos⁵³⁵. También se encargó a Casajús que acordase con Colón el molde para las entradas del Museo⁵³⁶.

⁵³² Ministerio de la Gobernación, “Instrucción que deben observar las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos”, Madrid, 24 de julio de 1844, en *Gaceta de Madrid*, nº.3605, 28 de julio de 1844, pp.1-2.

⁵³³ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 7-XI-1844.

⁵³⁴ *Ibíd.*, 7-II-1845.

⁵³⁵ *Ibíd.*, 11-I-1845

⁵³⁶ *Ibíd.*, 17-I-1845.

5.1.1.1 Obras y eventos en el edificio.

La primera etapa de la Comisión de Monumentos al cargo del Museo Provincial estuvo marcada por la prioridad concedida a las obras del edificio y su entorno, algo indispensable de cara a la apertura del edificio al público.

En 1845 se empezaron los trabajos para la conclusión de la portada del Museo, para lo que solicitó a los arquitectos interesados que presentasen los dibujos del diseño para poder valorar posteriormente el que mejor encajase en el edificio. También se nombró mediante propuesta de López Cepero como maestro de obras a José Guitar⁵³⁷.

Quizás la empresa más importante iniciada en este periodo es la creación de un paseo público en el espacio circundante al Museo: *“hizo presente á la Junta el Sr. Gefe Politico presidente, que el objeto de aquella Sesion para la cual había invitado S.S. á los Sres. del Ayuntamiento, era formalizar debidamente la Cesion que, salva la Superior aprobación del Gobierno de S.M. y, dentro del limite de su facultades había hecho, con espresa autorización de S.S. la Comision de Monum. Artisticos de todo el terreno exterior que circuye el Museo, en favor del Ayuntamientoº de Sev.^a con el obgeto de construir este en el un paseo publico”*⁵³⁸.

El objetivo era delimitar bien el espacio en que se encontraba el edificio y dejar a disposición de la ciudad todo el exterior, en el que ya existía previamente la traza de un jardín, para que el Ayuntamiento se encargase de llevar a cabo la creación de un paseo público que embelleciese tanto al Museo como a la Calle de las Armas, una de las principales arterias de la ciudad. Aquel proyecto fue recibido con gran entusiasmo, aunque para iniciar los trabajos resultaba imprescindible que constase de manera oficial *“la cesión que esa Junta hace de aquel terreno y de los efectos ya adquiridos para el Jardín ó paseo proyectado”*; algo que se acordó sin ningún problema el 27 de junio de 1846: *“Melchor Ordoñez = Sres. de la Junta del Museo y Monum. Artisticos de esta Capital = Como Vicepresidente del Museo estoy en un todo conforme con la cesion del terreno que se espresa en la preinserta comunicación del Sr. Gefe Superior político, á cuyo celo y al*

⁵³⁷ *Ibíd.*, 17-I-1845.

⁵³⁸ *Ibíd.*, 27-IX-1846.

digno Ayuntamiento deberá el Museo ver mejorado el aspecto publico; resultando además un beneficio señaladísimo al vecindario. Sevilla 27 de Junio de 1846 = Manuel Lopez Cepero = Como Vocal, El Marques de la Motilla = Como Vocal, Vicente M. Casajus = Miguel de Carvajal = Antonio Colón =”.

El proceso se inició con la presentación del plano del terreno levantado por encargo al arquitecto de la ciudad, en el que se mostró que el perímetro era de forma irregular con cinco lados, con unas dimensiones de 37.495 pies cuadrados dando frente a la calle de las Armas, del Sacramento y parte de Narcisos. En la medición tuvo presente el arquitecto la regularización de la línea que debía seguir la fachada cuando se concluyese, así como dejar en la parte hacia la calle de Narcisos un patio de servidumbre interior que pertenecería al Museo, por lo que le correspondería el ornato de la fachada exterior. Esto quedaba recogido en otro plano presentado según el cual correspondía al Ayuntamiento en la línea de la calle de Narcisos 78 pies tomados desde la esquina a la calle del Sacramento, quedando el resto para el patio de servidumbre del Museo. Tras ser esto aprobado por ambas partes procedieron al nombramiento del personal responsable, Miguel de Carvajal por la Comisión de Monumentos y por el Ayuntamiento a los señores Borbolla y Apezechea. Solo quedaba esperar la aprobación de la Corona, la cual llegó pocos meses después mediante oficio del Jefe Político⁵³⁹.

Sobre el desarrollo de las obras no se recogió mucha más información, aunque se sabe que un año después, en septiembre de 1847, se ordenó continuar la fachada de la calle Narcisos hasta concluirla definitivamente, de forma que una vez terminada se pasase a abrir los cimientos de la fachada principal mientras esperaban la llegada de los fondos necesarios para continuar con ella⁵⁴⁰.

Gracias a una crónica recogida en el *Semanario Pintoresco Español* del 28 de noviembre de 1847 podemos conformar una aproximación al resultado de las intervenciones en el entorno del Museo:

“Aquel elevado terraplén, cuyas bellas y elegantes formas, han cambiado la faz de aquel insuperable laberinto de calles cortas, ahogadas y tortuosas, se halla circuido de elevadas verjas. Admirase el buen gusto que ha presidido en la elección de sus

⁵³⁹ *Ibíd.*, 16-XII-1846.

⁵⁴⁰ *Ibíd.*, 23-IX-1847.

ornamentos, y la coleccion de las ricas estatuas y cabezas que lo decoran, posadas sobre caprichosos pedestales. Los bustos son de emperatrices y emperadores romanos, estraídos del betusto palacio que existe en la villa de Umbrete, asilo de los arzobispos de Sevilla.

Su figura es circular, pero prolongada por su frente; tiene 180 pies de largo y 90 de ancho. Súbese á él por dos espaciosas escalinatas y dos mas pequeñas laterales. Está plantado de una doble hilera de árboles, cuyo follaje ofrecerá con el tiempo á los paseantes una agradable sombra. Alzase en su centro una fuente que representa un genio sobre un delfín, cuya boca lanza un caño de agua, liste capricho traído también del referido palacio de Umbrete, es de mucho mérito. Solo falla que desaparezcan las derruidas paredes, y que se erija la gran fachada, cuyo plano hase presentado á la censura de la Academia, para dar á aquel sitio toda la magnificencia que reclama”⁵⁴¹.

Para conocer la fecha exacta de la finalización de las obras en el paseo hay que pasar al programa de actos organizados por el Ayuntamiento para la celebración el enlace de la Reina Isabel II con Francisco de Asís María, Duque de Cádiz; que comprendieron los días 24, 25 y 26 de octubre de 1846. Fue durante aquella jornada inaugural en la que incluyeron la inauguración del paseo: “A las 5h de la misma tarde se abrirá al público, por primera vez, el nuevo paseo construido á las inmediaciones del exconvento de la Merced”⁵⁴².

Pero no fue esto solo lo único que aludió al Museo ya que la noche del día 26 de octubre de 1846 se celebró un baile en uno de los reciente salones: “En esta misma noche se dará un baile de etiqueta en uno de los Salones del Museo, al cuál convidará el Ayuntamiento, a las autoridades, corporaciones y personas distinguidas de la población en cuanto lo permita la capacidad de aquel”⁵⁴³. La organización del baile estaba prevista desde la sesión del 27 de septiembre de 1846, cuando el Ayuntamiento se puso en contacto con la Comisión y dejó claro querer utilizar algún objeto público o que resultase objeto de sus inversiones. Como aquella propuesta llegó en medio de las tan necesarias reformas del edificio, se hizo una oferta para agilizar las obras para de esa manera poder dar utilidad al salón: “si la Comision de Monument.^{os} Artisticos se sirviese ceder al Ayuntamiento para la celebración de dho baile un Salon que está construyendo; de esta suerte el Ayuntamiento

⁵⁴¹ Jimenez, M.; “Una Visita al Museo de Pinturas de Sevilla”, *Semanario Pintoresco Español*, Tomo II, nº48, 28-XI-1847, p. 381.

⁵⁴² Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Legajo 4, nº 47.

⁵⁴³ *Ídem*.

le pondría pavimento, contribuyendo à los aumentos de una institución que siendo una de las mejores glorias de la Ciudad no podía menos de serle objeto de predilección especial”⁵⁴⁴. Tras llegar a un acuerdo el Ayuntamiento aprovechó para solicitar que se cediese en futuras ocasiones para dar tres o cuatro bailes a beneficio del asilo de mendicidad, consiguiendo beneficiar también a otros establecimientos de la ciudad. Al aceptar esto la Comisión, el Ayuntamiento como agradecimiento dejó claro que cuando llegase la temporada de Carnaval, solo autorizaría la celebración de bailes en el Museo, para que de esta forma pudiera conseguir fondos el Museo mediante la venta de entradas. Para todos aquellos trámites con la comisión de festejos del Ayuntamiento se nombró a Miguel de Carvajal y al Marqués de la Motilla.

Llegados los actos de celebración, el Ayuntamiento dispuso para un mayor lucimiento de la ciudad la colocación de unas vistosas perspectivas que embelleciesen las Casas Capitulares y el nuevo paseo que da entrada al Museo, así como la colocación de multitud de candelabros dispuestos de forma simétrica. La dirección de estas obras efímeras fue confiadas al artista y profesor de la Real Academia de Santa Isabel, Juan Lizasoain.

En la plaza que da acceso al Museo se construyó bajo la dirección de Andrés Rossi la llamada *perspetiva* o monumento efímero. Justo en el espacio tras la fuente de Baco se levantó un arco *“de caprichosa arquitectura flanqueado por dos grandes pilastrones cuadrados”*⁵⁴⁵. Sobre el arco aparecía Apolo tirando del carro de fuego con cuatro fornidos caballos. En el centro del monumento brillaba el blasón de la ciudad entre trofeos militares y sobre los pilastrones *“dos delicadas y elegantes águjas ó pirámides transparentes, viéndose en un lado la HISTORIA consignando en sus páginas el suceso que motiva estas festividades, y en el otro, la POESIA, dedicándoles su númen”*⁵⁴⁶. Al pie de los pilastrones se colocaron dos inscripciones con el siguiente texto, escrito por Fermín de la Puente y Apezechea:

⁵⁴⁴ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 27-IX-1846.

⁵⁴⁵ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Legajo 4, nº 47.

⁵⁴⁶ *Ídem*.

Tarjetón de la derecha.

*'A los Reyes de Castilla,
A FRANCISCO é ISABEL,
A quienes une Himeneo
bajo del mismo dosel;
Este público paseo,
Digno dintel del Museo,
Donde todo cuanto brilla
Es de sus hijos pincel;
La lealtad de Sevilla.*

Tarjeton de la Izquierda.

*Festejos alza Castilla
A FRANCISCO é ISABEL,
Mientras depara Himeneo
Ansiada prole al dosel.
Venid, bellas, al paseo,
Venid al baile al Museo;
Que aqui donde el Genio brilla,
Seréis modelo al pincel,
Pues sois gala de Sevilla.*

Para esta celebración de enlace real se optó por embellecer todo lo posible la ciudad, algo que volvió a repetirse con posterioridad cuando en el mes de mayo de 1848 se empezó a rumorearse sobre una posible visita de los monarcas al Museo. Frente a esto se movilizó a todo el personal para adecuar el edificio por si aquellos rumores se materializaban:

“1º. Que inmediateamente se proceda al arreglo del Salon alto junto al de Murillo, para lo cual se daba Comision al Sr. D. Man.º Cano con el obgeto de poder ofrecer á S.M. un lugar comodo para descansar, y al propio tiempo presentarle algun ligero refresco costeados del bolsillo particular de los Yndividuos de la Comision, puesto que los fondos que tenia la mismo á su disposicion, á mas de su escasez, no debian distraerse del importante obgeto á q.º estaban destinados.

2º. Que ademas se blanqueen las paredes bajas, y se pinten la puerta exterior y las cancelas adornandose ademas todo el local de un modo sencillo y decoroso”⁵⁴⁷.

⁵⁴⁷ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 12-V-1848.

Unas semanas más tarde, en la junta de 25 de mayo de 1848 declaró uno de los comisionados que tenía grandes sospechas de que al día siguiente se presentasen los monarcas a visitar el establecimiento, por lo que nuevamente y con mayor urgencia esta vez se acordó preparar el edificio de la forma más decorosa posible. Se encargó ofrecer un ligero desayuno costeado del bolsillo de los individuos de la Comisión, encargándose de esto el vocal Manuel Cano⁵⁴⁸. Al día siguiente a las 8 de la mañana se presentaron previo aviso del Jefe Superior Político a la Comisión, la Infanta y su esposo con la intención de visitar todo el Museo⁵⁴⁹.

Siguiendo con las celebraciones en el edificio, tal y como se había acordado con el Ayuntamiento acerca de la exclusividad del Museo para organizar bailes de máscaras, llegado el carnaval en el mes de febrero 1847 se celebraron tres bailes en el salón principal, en los que previamente Antonio Cabral Bejarano explicó las obras de ornato que se estaban efectuando tanto allí como en el exterior⁵⁵⁰. De estos tres consiguieron la suma de 9.023 reales que se destinaron para la construcción de la tapia exterior que daba a la calle Narcisos⁵⁵¹. Viendo el éxito económico conseguido, accedieron a la petición de la sociedad filarmónica para la ejecución de ocho conciertos a cambio de 400 reales por cada uno⁵⁵².

Gracias a estos nuevos caudales de fondos y a los que iba facilitando la Diputación Provincial, siguieron desarrollándose las obras en el interior del edificio, aunque con bastante extensión en el tiempo debido a los ya tradicionales retrasos en el pago de presupuestos. Se intentó terminar de adecuar definitivamente la sala de Murillo a lo largo del verano de 1849⁵⁵³, que aprovechando la restauración de sus cuadros en mayo del año anterior⁵⁵⁴ se propuso la construcción de una linterna con el fin de proporcionar luz de manera adecuada. Estas obras influyeron en el retraso de la apertura del edificio que tuvieron que programarse para mediados del mes de octubre de 1849⁵⁵⁵ al no estar completadas las reformas de la sala.

⁵⁴⁸ *Ibíd.*, 25-V-1848.

⁵⁴⁹ *Ibíd.*, 26-V-1848.

⁵⁵⁰ *Ibíd.*, 2-II-1847.

⁵⁵¹ *Ibíd.*, 23-III-1847.

⁵⁵² *Ibíd.*, 2-II-1847.

⁵⁵³ *Ibíd.*, 12-VII-1849.

⁵⁵⁴ *Ibíd.*, 3-V-1848.

⁵⁵⁵ *Ibíd.*, 26-IX-1849.

5.1.1.2 Gestión del Patrimonio y Desarrollo del Museo.

La apertura al público de la colección dependió de forma directa del desarrollo de las obras, que en no pocas ocasiones se vio obligada a cerrar por garantizar la seguridad del visitante y la mejora de condiciones de trabajo. Paralelamente a esto, la Comisión de Monumentos siguió con las tareas complementarias a la pura exhibición artística. Aquello abarcaba desde las relaciones con los artistas que deseaban estudiar y copiar las obras de la colección a la gestión y protección del patrimonio albergado. Una de las propuestas más interesantes y que no llegó a realizarse a pesar de quedar aprobada fue la de la creación en el edificio del Museo de un gabinete de historia natural y mineralógica⁵⁵⁶. Aquella propuesta fue producto de las grandes inquietudes de Vicente M. Casajús, el cual se comprometió a entregar una memoria de aquél proyecto en la siguiente junta, algo de lo que no se tiene constancia de que llegase a efectuarlo. Una propuesta muy adelantada y que convertiría el Museo en un establecimiento abierto al conocimiento al aglutinar no solo pintura y escultura, sino también arqueología, artes aplicadas y con esto, historia natural.

Desde años precedentes la actividad de los copistas fue normalizándose cada vez más aumentando así su afluencia que se prácticamente concentraba la presencia de profesores y estudiantes de la Academia de Bellas de la ciudad. Entre ellos puede destacarse a Rafael Benjumea⁵⁵⁷, a Luis M^a Durán⁵⁵⁸, a José Romero que copió el Santo Tomás de Murillo⁵⁵⁹ o a Salvador Gutiérrez⁵⁶⁰.

Aun habiéndose asentado la colección del Museo, las depósitos y devoluciones de obras eran algo bastante frecuente, teniendo en cuenta la ingente cantidad de obras que se estaban manejando. Casi siempre venían como orden del Jefe Político, como el caso del envío de una obra del salón primero a la Capilla de la Expiración o el préstamo de obras de bajo nivel artístico para decorar la Diputación Provincial⁵⁶¹. Quedando atrás los años de la desamortización, aún seguían apareciendo eventualmente piezas que recoger, como el caso de la valiosa reja que estaba abandonada entre los escombros de una de las puertas del

⁵⁵⁶ *Ibíd.*, 11-IV-1845.

⁵⁵⁷ *Ibíd.*, 3-V-1848.

⁵⁵⁸ *Ídem.*

⁵⁵⁹ *Ibíd.*, 16-VI-1848.

⁵⁶⁰ *Ibíd.*, 22-V-1849.

⁵⁶¹ *Ibíd.*, 16-XII-1846.

convento de San Francisco de la Algaba⁵⁶², los nueve cuadros que existían en la Iglesia del convento de San Francisco de Marchena que fueron recogidos por Cano⁵⁶³ o el traslado de restos arqueológicos procedentes de Itálica que se encontraban depositados aun en el Alcázar de la ciudad⁵⁶⁴.

Uno de los casos más curiosos fue el de la llegada al museo sevillano de una inmensa cantidad de cuadros procedentes de Jaén. Llegado el verano de 1846, el Jefe Político de Jaén se pone en contacto con el Ministerio de Gobernación de la Península para que le dictase que hacer con 286 cuadros que tenían declarados como inútiles⁵⁶⁵. Ante esto, la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos se puso en contacto con la de Sevilla para que ella fuese la que se encargase de “*examinar detenidamente los lienzos que aquella dice haber puesto á su disposición, dando parte á esta Central del resultado que ofrezca dicho exámen, á fin de determinar lo mas conveniente sobre el destino que se les debe dar*”. Así “*habiendolos enrollados antes y colocado perfectamente para que no sufran deterioro*” fueron preparados para efectuar el envío al museo sevillano⁵⁶⁶. La Comisión de monumentos de Sevilla aceptó aquel encargo y nombró a Antonio Cabral Bejarano para que se encargase de recibir y asentar de la forma más correcta posible las obras en cuanto se verificase su llegada al Museo⁵⁶⁷.

5.1.1.2.1 El Crucificado de Martínez Montañés.

La presencia de la escultura dentro de una colección casi exclusivamente pictórica era mínima, aunque de una incuestionable calidad. El protagonismo recaía en la sillería de coro de la Cartuja, las obras de Torrigiano o el Cristo de la Clemencia de Martínez Montañés. Este crucificado fue recogido del Monasterio de Santa María de las Cuevas durante el proceso desamortizador y depositado en la Catedral cuando fue utilizada como almacén para asegurar las obras frente a la amenaza de guerra carlista. El gran fervor que ya de por sí despertaba esta imagen se vio potenciado tras los años que estuvo en la Catedral de Sevilla.

⁵⁶² *Ibíd.*, 2-IX-1847.

⁵⁶³ *Ibíd.*, 23-IX-1847.

⁵⁶⁴ *Ibíd.*, 3-V-1848.

⁵⁶⁵ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 93, expediente 10, oficio de 15-VI-1846.

⁵⁶⁶ *Ibíd.*, Oficio de 29-VII-1846.

⁵⁶⁷ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 16-XII-1846.

Una vez en funcionamiento el Museo, la imagen fue recogida y trasladada al edificio del ex convento de la Merced, en donde estuvo expuesto a los visitantes durante muy poco tiempo debido a las dificultades para exhibirlo por sus grandes dimensiones. Estuvo colocado en un pequeño espacio anexo al salón principal que se conocía como “Cuarto del Cristo”.

Acerca de las razones que llevan al traslado de la talla del Museo a la Catedral de Sevilla, la tradición ha apuntado a que fue producto de una orden dada por la Reina Isabel II. Tras la revisión de la documentación se consigue esclarecer el origen del interés por trasladar la célebre talla.

La propuesta llega de parte de Manuel López Cepero, vicepresidente de la Comisión de Monumentos en aquel momento⁵⁶⁸ que solicita poner una comunicación al ministro de gobernación para trasladar el Crucificado de Montañés a la Catedral el 5 de marzo de 1845, justificando aquella decisión en *“que solo en aquel Templo era donde podía lucir su merito y no en el Museo por carecer de un sitio tan a propósito como el que allí tenia; á mas de que la veneración que en Sevilla se le tributa hacia necesaria dicha traslación”*⁵⁶⁹. Paralelamente se dirigió de forma directa a la reina Isabel II⁵⁷⁰, que por entonces tenía 14 años, explicándole aquella petición, la cual terminó aceptando con la emisión de la siguiente Real Orden:

*“La Reyna conformandose con el parecer de VS. Se ha dignado mandar que la celebre escultura que ecsiste en ese Museo provincial conocida con el nombre del cristo de Montañez, se coloque de nuevo, con calidad de deposito en esa Santa Yglesia Catedral. De Real Orden lo comunico á V.S. para su inteligencia y demas efectos. Dios que á V.S. m.a. Madrid 28 de Marzo de 1845 = Pidal = Sor Gefe politico de Sevilla”*⁵⁷¹.

⁵⁶⁸ López Rodríguez, Raquel M.; *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Sevilla*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2010, en Anexo, p.341.

⁵⁶⁹ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Libro de Actas I, 5-III-1845.

⁵⁷⁰ Archivo de la Comisión de Monumentos, Edificios y Monumentos de Sevilla, legajo Sevilla A-F.

⁵⁷¹ Archivo de la Comisión de Monumentos, Antecedentes del Museo Provincial de Pinturas y Esculturas de Sevilla, expediente nº. 2. Oficio recibido el 5 de abril por la Comisión de Monumentos por conducto del Jefe Político.

La confirmación oficial por parte de la Comisión de Monumentos se hizo en la sesión del 11 de abril de 1845, en la que se remitió la Real Orden al Deán de la Catedral de Sevilla⁵⁷². Como supervisor del envío del crucificado se señaló al conserje del Museo, haciendo especial hincapié en que fuera “*trasladada con calidad de deposito á la S^a Yglesia Catedral al lugar que antes ocupaba*”⁵⁷³.

Aquello fue tratado en el cabildo de la Catedral celebrado el día 6 de mayo de 1845 decidiendo que Joaquín Pérez sería la persona encargada de dirigir la recogida de la escultura⁵⁷⁴. La Comisión de Monumentos respondió marcando como día de la recogida el sábado 31 de mayo de 1845 a la una del mediodía⁵⁷⁵, momento en que se hallarían en el museo un vocal de la Comisión junto al secretario a la espera de recibir y recoger el resguardo de entrega que fue el que sigue:

*“He recibido del Conserje del Museo Provincial de esta Ciudad la efigie titulada el Cristo de Montañas en estado perfecto de conservacion; y para resguardo del mismo firmo el presente en Sevilla a 31 de Mayo de 1845. Como encargado del Yltmo Cab. Ecco. Joaquin Perez”*⁵⁷⁶.

Tal y como se puede comprobar, López Cepero puso bastante interés en el traslado del Cristo de la Clemencia a la Catedral. ¿Hasta qué punto es lógico que el vicepresidente de una institución museística quiera prescindir de una obra maestra de tal calibre? De hecho, no puede achacársele a una cuestión de criterios artísticos y de preferencia de la pintura sobre la escultura ya que, por el contrario, largo y tedioso fue el proceso para intentar salvar la sillería de coro de la Cartuja o los grandes esfuerzos por proteger al San Jerónimo de Torrigiano.

Estudiando las razones a las que alude, Cepero dice que el Museo no es un sitio acorde para el lucimiento de aquella obra, algo que resulta ridículo al observar las enormes dimensiones del edificio de la Merced. De hecho, el gran salón correspondiente a la antigua iglesia podría marcarse en el momento como el espacio perfecto para aquello,

⁵⁷² Archivo de la Comisión de Monumentos, Libro de Actas I, 11-IV-1845.

⁵⁷³ Archivo de la Comisión de Monumentos, Antecedentes del Museo Provincial de Pinturas y Esculturas de Sevilla, expediente nº. 2. *Oficio al Sr. Conserje del museo provincial de Sevilla.*, 11-IV-1845.

⁵⁷⁴ *Ibíd.*, Oficio 26-V-1845.

⁵⁷⁵ *Ibíd.*, nota sin fechar.

⁵⁷⁶ *Ibíd.*, 31-V-1845.

sobre todo encontrándose en continuas obras y remodelación de los espacios del exconvento.

Quizás la respuesta pueda venir solamente en parte en la siguiente frase: *·á mas de que la veneración que en Sevilla se le tributa hacía necesaria dicha traslación”*⁵⁷⁷. Y se remarca “en parte” porque es muy posible que confluyan varios intereses en este asunto. Partiendo del estrictamente religioso, se trata de una talla que levantaba un enorme fervor en la ciudad, y se llega a la consideración de que el Museo no es un entorno propicio para la devoción. Esto de forma aislada atendiendo solamente al Crucificado queda bastante justificado, pero solo hay que prestar atención al resto de la colección del Museo, la cual estaba compuesta casi exclusivamente de imágenes religiosas, de las que habría más de una que también arrastrase devoción popular.

De esta forma habría que añadir al aspecto religioso la posición que desempeñaba en el Cabildo de la Catedral de Sevilla. Manuel López Cepero fue nombrado canónigo de la catedral de Sevilla por real decreto de 14 de noviembre de 1835 y deán por real decreto de 12 de abril de 1844⁵⁷⁸. La estrecha relación que desempeñaba Cepero con el cabildo sevillano desde hacía bastante tiempo pudo ser la que hizo que se decantase por preferir a la Catedral como el lugar donde debía estar ubicado el Crucificado de Montañés. A lo largo de su vida no solo fue un hombre de fe, sino también un gran amante del arte, por lo que era totalmente consciente del peso de su decisión de trasladar aquella obra a la Catedral. ¿Pudo haber sido beneficioso para su *status* ya fuera en el plano social o en el religioso?, o se trató de un juicio puro emitido sin intereses. Todo esto ya entra en el plano de la pura especulación. El hecho es que, a día de hoy, el magnífico Crucificado de Martínez Montañés sigue depositado como préstamo del Museo en la Catedral para el deleite de fieles y visitantes, alzándose como la mejor obra atesorada dentro del templo sevillano.

Tras el traslado a la Catedral, muchos visitantes continuaron llegando al Museo con intención de contemplar el Crucificado. Al no encontrarlo allí reaccionaban con extrañeza ante el conocimiento de que pertenecía al Museo:

⁵⁷⁷ Archivo de la Comisión de Monumentos, Libro de Actas I, 5-III-1845.

⁵⁷⁸ Ros González, Francisco S.; “Manuel López Cepero y la Reforma de la Iglesia de la Universidad de Sevilla”, en *Laboratorio de Arte*, nº 19, 2006, p. 425.

“Se conoce además del mismo autor un Cristo, escultura admirable que, aun cuando pertenece al Museo, se halla, como en calidad de depósito, en la iglesia catedral de esta ciudad; depósito extraño, pues juzgamos que nunca debió haberse estraido del sitio que ocupara en aquel local”⁵⁷⁹.



Ilustración 46. Cristo de la Clemencia, Martínez Montañés, 1603-1606, Catedral de Sevilla.

⁵⁷⁹ Jimenez, M.; “Una Visita al Museo de Pinturas de Sevilla”, *Semanario Pintoresco Español*, Tomo II, nº48, 28-XI-1847, p. 379.

5.1.1.2.2 Restauraciones de Obras Artísticas.

El campo de la restauración de piezas artísticas hasta este momento había sido más bien discreto, con preferencias por las obras de primer nivel y siempre lastrado por la falta de capital. A partir de la creación de la Comisión de Monumentos esto va a ir cambiando con un progresivo aumento de la atención a la conservación de cara a evitar futuros daños con compliquen el arreglo. Esto es producto de la propia condición de la Comisión de Monumentos, ya que llevaba explícito el objetivo de velar por el estado de las obras dentro de su reglamento, algo que se demostró continuamente con el interés por la protección de la escultura del San Jerónimo de Torrigiano⁵⁸⁰. No solo afectaba al plano de restaurar los cuadros sino también el adecentarlas, tal y como fue el encargo de realizar una moldura para el cuadro de Santa Justa y Rufina en la primavera de 1845⁵⁸¹.

En septiembre de 1847 a propuesta del conserje Antonio Cabral Bejarano se empezó a estudiar la restauración de una serie de cuadros que se estaban perdiendo, dejando claro que en la tesorería existían 11.931 reales, siendo posible abordar algunas obras. De esta forma se nombró al vocal Manuel Cano para que como encargado del Museo, efectuase una inspección fruto de la cual seleccionase los más necesitados de ser intervenidos⁵⁸². La resolución vino en el mes de mayo de 1848 cuando se hizo especial mención a las obras de Murillo, siendo lo que sigue lo acordado:

“1º. Que se siente y forren al momento los cuatro cuadros de Murillo que están en peor estado, poniendoles molduras iguales à las qª. Está colocada en la actualidad.

2º. Que se haga de presupuesto del costo que tendrá pª hacerle una linterna á la de Sala de Murillo con el objeto de que tenga la luz allí como corresponde.

3º. Que se empieze la composicion de los cuadros de Don Juan Espinal pª. poderlos colocar.

⁵⁸⁰ Archivo de la Comisión de Monumentos, Libro de Actas I, 23-XII-1848: “à lo manifestado por el Ynfrascrito de que habia llegado á su noticia que la estatua de S. Geronimo no estaba segura y que acaso pudiera ocurrir alguna desgracia que fuese irreparable, se acordó que el Sr. D. Miguel Carvajal adopte los medios que crea conducentes poniendose de acuerdo con las personas entendidas en Escultura”.

⁵⁸¹ *Ibíd.*, 11-IV-1845.

⁵⁸² *Ibíd.*, 2-IX-1847.

4º. *Que se celebre Junta cada fin de mes y en ella se revisen las cuentas y se haga el presupuesto del mes siguiente*”⁵⁸³.

Para la restauración no solo se seleccionaron las obras de Murillo sino que además se decidió adaptar la sala “*poniendola en el estado de mejora de que es suceptible y se merece la mas rica joya del Museo*”⁵⁸⁴, contribuyendo así en la mejora de iluminación de los cuadros, siendo el encargado para ello Miguel de Carvajal.

Cabral Bejarano no solo impulsó aquellas importantes y necesarias restauraciones, sino que se implicó de tal manera que llegó a donar el sueldo de todo el año 1848 destinándolo a la importante empresa de las intervenciones en los cuadros de Murillo⁵⁸⁵. En septiembre de 1849 se dieron por completadas aquellas intervenciones, las cuales fueron muy aplaudidas por Miguel de Carvajal. Como agradecimiento “*se acordó comisionar al espresado Sr. para que busque una obra à proposito la cual se regale á D. Antonio Bejarano acompañada de un oficio en que se le manifieste á este ultimo lo satisfecha que queda la Comision por lo bien que ha desempeñado los trabajos que se le encomendaron*”⁵⁸⁶.

Debido al éxito, la Comisión se familiarizó y perdió el miedo a intervenir las obras dañadas con restauraciones, siendo los siguientes en ser abordados los cuadros de Juan Espinal, así como la supervisión de algún otro que se encontrase en estado de urgencia⁵⁸⁷.

5.1.1.2.3 El Primer catálogo del Museo.

Desde que empezó a funcionar el Museo, casi continua fue la elaboración de inventarios de obras, así como la reescritura actualizando los registros de entradas y salidas. Aquello respondía a la importante necesidad de llevar un control de tan ingente cantidad de obras de arte, incluyendo en estos además sus dimensiones, así como procedencia e incluso el estado en que se encontraba. Tras la apertura y funcionamiento regulado se decidió que era el momento de realizar un catálogo en el que se incluyese una relación de las obras principales expuestas, así como de unas breves palabras introductorias en torno a la figura del autor o del tema representado.

⁵⁸³ *Ibíd.*, 3-V-1848.

⁵⁸⁴ *Ibíd.*, 12-VII-1849.

⁵⁸⁵ *Ibíd.*, 9-II-1849.

⁵⁸⁶ *Ibíd.*, 26- IX-1849.

⁵⁸⁷ *Ibíd.*, 12-VII-1849.

Aquel trabajo se empezó en el mes de febrero de 1845 con el encargo a los profesores de la Academia de Nobles Artes junto al secretario de la Comisión de Monumentos, Vicente Mamerto Casajús⁵⁸⁸. Aquél encargo no se solucionó de forma inmediata sino que se extendió bastante tiempo, llegando la petición de autorización para la publicación del libreto el 16 de diciembre de 1846, casi dos años después del inicio de aquella empresa⁵⁸⁹. Pero la publicación también alargó en demasía el encargo puesto que llegado finales del mes de junio de 1847, se autoriza “*que se lleve á debido efecto la Ympresion del Catalogo de los Cuadros y demas objetos que ecsisten en el Museo, y para determinar lo conseqüente que se traiga á la vista para la 1ª sesion el borrador de él*”⁵⁹⁰. Es decir, se llevaban varios meses buscando el permiso de impresión de un catálogo que no había ni tan siquiera llegado a presentarse al resto de la Comisión.

La presentación del borrador del catálogo se hizo finalmente el 18 de noviembre de 1847, acordándose convocar a los profesores de la Academia para que efectuasen el cotejo del trabajo. Casualmente en aquella junta se leyó un oficio de la Corona que solicitaba se le enviase un catálogo que recogiese la totalidad de los cuadros que estaban colgados en el Museo. A esto contestaron que podían obtener tal listado de obras mediante la Comisión Central de Madrid, aunque matizaban que si esperaban un poco, podrían remitirles un ejemplar del catálogo en cuanto se publicase⁵⁹¹.

Ni siquiera la solicitud del Gobierno madrileño consiguió empujar la definitiva impresión del catálogo. Meses después, en mayo de 1848 se volvió a recibir una petición de este listado de obras, esta vez de parte del Jefe Superior Político con el objeto de utilizarlo en la visita de inspección, frente a lo cual se sacó una copia del borrador⁵⁹². Casi un año después, en abril de 1849, se acordó autorizar a Miguel de Carvajal para que llevase a efecto en cuanto antes el arreglo e impresión del Catálogo⁵⁹³. Se desconoce si fue por problemas económicos o por el desinterés de los comisionados, pero se tardó casi dos años en que se efectuase la impresión del catálogo, siendo esto ya durante la dirección

⁵⁸⁸ *Ibíd.*, 7-II-1845.

⁵⁸⁹ *Ibíd.*, 16-XII-1846.

⁵⁹⁰ *Ibíd.*, 21-VI-1847.

⁵⁹¹ *Ibíd.*, 18-XI-1847.

⁵⁹² *Ibíd.*, 25-V-1848.

⁵⁹³ *Ibíd.*, 11-IV-1849.

de la Academia de Bellas Artes en mayo de 1851 cuando presentó la cuenta del coste de la impresión el librero Francisco Álvarez⁵⁹⁴.

Los continuos retrasos del catálogo, aparte de afectar al visitante deseoso de saber, también afectó a la redacción del mismo puesto que entre el año 1845 y el 1851 en que se efectuó su impresión, numerosos debieron ser los cambios que debió sufrir la colección del Museo. De ahí que en el verano de 1853 se tratase de agotar aquella primera tirada de cara a realizar una segunda edición corregida: *“Deseosa la Comision de activar la venta de los catálogos del Museo para poder hacer una segunda edicion mas correcta, acordó que la cuarta parte del producto de los que se espendan desde el dia 1º de Junio, se reparta a partes iguales entre los tres dependientes del Museo”*⁵⁹⁵. La intención de elaborar una segunda edición quedó parada durante varios años por dos razones: En primer lugar, las continuas obras en el edificio no garantizaban la fisionomía final que tendrían ni cómo debería adaptarse el discurso de la exposición, colgándose unos cuadros o debiendo guardarse otros, de ahí que hasta que no estuvieran estas obras listas el abarcar la tarea de un nuevo estudio podría resultar algo absurda por las más que posibles modificaciones⁵⁹⁶. Y segundo, esta primera tirada debió de ser numerosa puesto que en el mes de febrero de 1859 seguían quedando ejemplares, momento en que ya se declaró próximo a agotarse, ordenando el gobernador de una nueva tirada⁵⁹⁷, que no una nueva edición corregida (las obras seguían vigentes en el edificio).

⁵⁹⁴ *Ibid.*, 1-V-1851.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, 3-V-1853.

⁵⁹⁶ Archivo de la Comisión de Monumentos, Libro de Actas II, 5-II-1859.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, 23-II-1859.

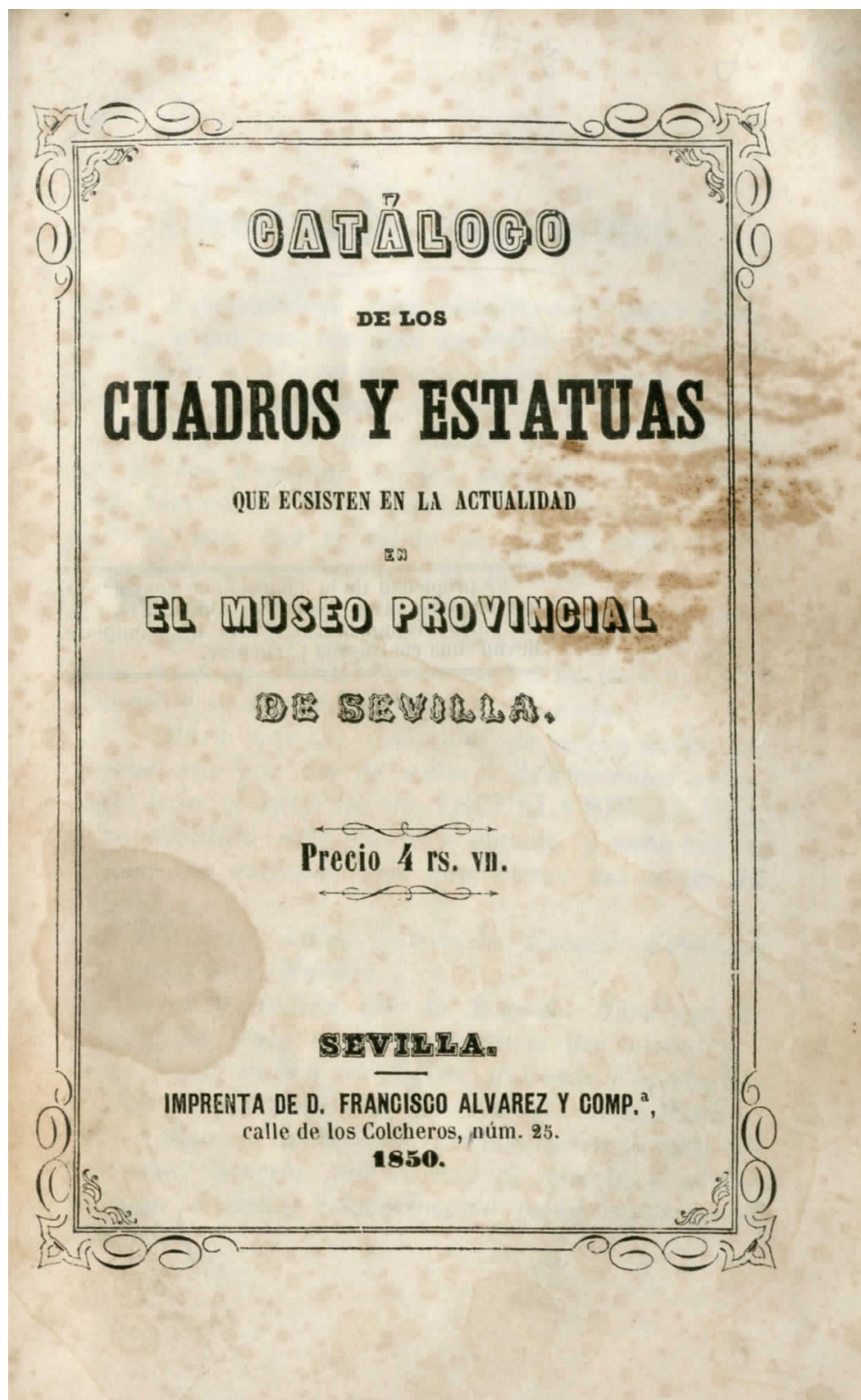


Ilustración 47. Primer Catálogo del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1850.

5.1.1.2.4 La Primera Exposición de Artistas Sevillanos en el Museo Provincial.

Una vez conseguido el asentamiento y buen funcionamiento del Museo, el avance más importante llegó con la apertura a las exposiciones temporales de artistas vivos. La tradición del arte de la fiesta era algo inherente al espíritu de la ciudad de Sevilla, la cual estaba tremendamente familiarizada con el despliegue que engalanaba calles y monumentos durante los periodos de celebraciones. Aquello en esencia resultaba una exhibición de temporal que contribuía al decoro de unos espacios para el disfrute del público y que constituía todo un reclamo para los visitantes.

El principal precedente es el de los certámenes artísticos de la Academia de Bellas Artes, los cuales se celebraban de forma periódica acogiendo las distintas obras presentadas a concurso y exponiendo las más destacadas durante la sesión de entrega de premios. Esto es algo con lo que los artistas han estado familiarizados desde tiempos de Bruna y los actos en el salón del Alcázar, resultándoles uno de los principales estímulos para aplicarse en los estudios. El poder ver sus obras expuestas entre las riquezas que decoraban aquel salón del Alcázar debía ser de un prestigio sin parangón en la ciudad.

A mitad del siglo XIX la concepción artística más que cambiar, había sufrido una evolución hacía la sacralización de las obras contenidas en el Museo. Quizás fuese por el paso del tiempo, conforme más iba pasando, mayor devoción y nostalgia generaba en los artistas o espectadores que miraban al pasado. La realidad es que ningún artista de aquel momento consiguió acercarse a aquel altísimo nivel de calidad que dejaron como testimonio los componentes de la Academia de Murillo. Desde entonces siempre se ha tratado aquello como el ideal de las más perfectas artes a las que intentar imitar. La progresiva sacralización de estas obras de arte llegó a su culminación una vez que se colgaron en el Museo. Aquellas piezas que se consideraban en su gran mayoría como “salvadas” debido a las enormes pérdidas que se habían producido desde principios de siglo, ya fuesen por los expolios o el descontrol desamortizador, consiguieron alcanzar una gran veneración a nivel internacional. El concepto de templo del arte se aplica aquí de forma clara y acertada, aquellas muestras de los antepasados eran sagradas y el mayor honor de cualquier artista era el acercarse a ese perímetro.

El punto de partida llegó con la solicitud del profesor de pintura de la Academia de Bellas Artes, Rafael Benjumea mediante la cual pedía que se le permitiese exponer al público en los días que se encontrase abierto el Museo, dos cuadros de grandes dimensiones que acababa de terminar. Benjumea es un pintor bastante desconocido del que se sabe que se formó en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Sevilla entre 1845 y 1847, años en los que logró conseguir el primer y segundo premio de la clase del natural. Con una producción eminentemente costumbrista, se conoce que presentó tres obras a la exposición celebrada por la Academia de San Fernando del año 1850, así como su participación en las Exposiciones Nacionales celebradas entre 1856 y 1864⁵⁹⁸. Como demuestra su activa presencia en certámenes y exposiciones de bellas artes, su interés por exponer en el museo sevillano no fue algo casual.

La Comisión en la sesión del 16 de junio de 1848 acordó aceptar su petición con dos condiciones importantes. La primera se refería a la temática, que debía ser decorosa y no ofendiese a la moral; y la segunda condición era que aquellas obras no se colocasen en salones del Museo en los que hubiese pinturas⁵⁹⁹. Aquí es donde entra el juicio al que se aludió anteriormente acerca de la sacralidad del recinto. Las salas en las que habitaban las obras de los grandes maestros debían permanecer herméticas frente a cualquier presencia artística contemporánea. Con esto se dio el primer paso hacia la apertura expositiva, la cesión de un espacio neutro en el que no se intuyese resultó ser un paso agigantado y, sobre todo, un reclamo para el resto de artistas de Sevilla que observaron aquella muestra de tan solo dos obras como una valiosa ocasión para solicitar también la presencia de sus obras en aquellos muros vacíos:

“Se leyó una solicitud firmada por la mayor parte de los principales pintores de esta Ciudad en que pedian à la Comision se sirviese invitar á los artistas de pintura de la misma p^a que acudiesen á ofrecer sus trabajos y con ellos se verificase una esposicion publica bajo las bases que indicaban”⁶⁰⁰.

⁵⁹⁸ Piñanes García-Olías, Manuel; “Rafael Benjumea, Pintor Costumbrista” en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n.º. 7, 1994, pp. 367-378.

⁵⁹⁹ Archivo de la Comisión de Monumentos, Libro de Actas I, 16-VI-1848.

⁶⁰⁰ *Ibíd.*, 21-X-1848.

Aquella misiva resultó ser el gran canal para la apertura de la colección a la actualidad del momento, además bastante temprano en comparación con el mismo fenómeno en la Europa de la industrialización, donde la exposición temporal empezó a ganar popularidad y sistematizarse tras las grandes exposiciones universales de Londres en 1851 o la de París en 1855.

La Comisión acordó en la sesión del 21 de octubre de 1848 aceptar las numerosas peticiones, “*determinado el que se haga una esposicion publica de pinturas en los Salones del Museo*”, marcando el día 1 de abril como el que el Museo empezaría a admitir, matizando que habría que cumplir unas condiciones que se darían a conocer más adelante⁶⁰¹. Estas bases fueron acordadas y publicadas tras la sesión del 23 de diciembre de 1848:

1ª. Desde el dia 1º al 15 del procsimo Abril se admitirán por el Conserje del Museo (dando el resguardo correspondiente) todos los cuadros que se presenten con la idea de ser espuestos al publico =

2ª. Una comision de personas entendidas é imparciales, que se nombrará con la debida anticipasion, hará la clasificacion oportuna de cuales cuadros, son ó no dignos de la esposicion =

3ª. Clasificados los cuadros por la Comision especial, los que sean considerados merecedores de esponerse al publico, se colocaran sin orden alguno de preferencias, y atendiendo solo al tamaño, y demas circunstancias que ecsijan una colocacion adecuada, para que tengan la mejor luz posible; los que se reputen como no dignos, serán devueltos à sus dueños cuando los reclamemos. =

4ª. Colocados los cuadros, se abrirán los Salones al público por el espacio de tiempo que se juzgue suficiente, lo cual se anunciará con la debida anticipacion. =

5ª. Los gastos todos serán de cuenta de la Comision de Monumentos y por consecuencia nada tendrán que abonar los Artistas que lleven alli sus cuadros. =

⁶⁰¹ *Ibíd.*, 21-X-1848.

6ª. Durante los dias de esposicion publica, no podrá retirarse ningun cuadro de los espuestos, y sí podrán verificarlo sus dueños desde el dia siguiente de concluida aquella, con solo el requisito de la presentacion del resguardo que les dió el Conserje. =

7ª. Se adoptarán las disposiciones convenientes para que nadie pueda tocar ni perjudicar en manera alguna à las pinturas. =

8ª. Al anunciar al publico la apertura de los Salones, se señalará el numero de dias y horas que habran de permanecer abiertos, así como las reglas de buen orden que se crean conducentes. =

El personal del Museo tras efectuar el anuncio de esta exposición hizo gala de un enorme entusiasmo por ofrecer “uno de los espectaculos mas gratos de los que pueden ofrecer”⁶⁰². La lectura de los cronistas de la Sevilla de aquel entonces siempre llevaba a la desilusión que imperaba por la degeneración del arte y la progresiva pérdida de los talentos que protagonizaban el arte sevillano de tiempos de Murillo. Quizás el que los principales artistas de Sevilla se movilizasen para exponer sus mejores obras en el santuario del arte tradicional de la ciudad resultó como un nuevo atisbo de esperanza por conseguir alcanzar la vieja gloria hasta ahora no alcanzada: “la feliz circunstancia de haber sido solicitada por varios de los principales artistas de la Capital, nos hace presumir que à porfin van á esuverarse estos en presentar todo cuanto su ingenio y saber les sugiera. Háganlo así y den con ello una presea de que no en valde se conservan aun en este privilegiado suelo, las Cenizas de Bartolomé Esteban Murillo, y que sus favorecidos hijos no pierden nunca de vista el noble ejemplo de emulacion que aquel les diera”⁶⁰³. Aquellas palabras no podían resultar más optimistas y sobre todo, gratificantes para el colectivo de artistas que desempeñaban sus trabajos en Sevilla.

Llegado el mes de marzo de 1849 y teniendo la esperada exposición muy cerca, se celebró una junta con el fin de ajustar los últimos detalles⁶⁰⁴:

1º.- La Comisión para examinar los cuadros y determinar los que eran aptos para ser exhibidos en públicos debía ser mixta, incluyendo tanto individuos propios como ajenos al Museo. La composición fue la siguiente, como miembros de la corporación a López

⁶⁰² *Ibíd.*, 23-XII-1848.

⁶⁰³ *Ídem.*

⁶⁰⁴ *Ibíd.*, 21-III-1849.

Cepero y Andrés Carvajal, mientras que los externos serían Julián Williams, Pedro García y Jorge Diez Martínez.

2º.- Que se coloque una baranda en el salón designado para la exposición, de forma que pueda impedirse al público el acercarse a las obras y perjudicarlas.

3º.- Que la inauguración sería el 17 de abril, permaneciendo abierta la exposición diariamente hasta finales del mes.

4º.- Que se den a conocer estos acuerdos al público, señalando como días de admisión de obras para la exposición los comprendidos entre el 1 y el 15 de abril.

5º.- Que el secretario se encargue de mandar imprimir recibos para entregarlos cuando se lleven los cuadros, así como los membretes con el título de las obras y autor, para que el público pueda saber quién es el autor de cada obra.

Comenzado el periodo de recogida de obras se acordó que el conserje admitiese directamente cualquier obra de los artistas pertenecientes a la Academia de Bellas Artes, así como que durante la exposición se permita la entrada al público al resto de salones del Museo⁶⁰⁵.

No se tiene testimonio acerca del desarrollo de la exposición, pero sí de su posterior repercusión. Al año siguiente el Museo pasó a depender de la Academia de Bellas Artes, que se instaló en el mismo edificio y exhibió en sus muros las obras de los estudiantes y profesores de la corporación, llegando como se verá en su momento, a dejar fija una “sala de modernos” en la que incluir a los artistas coetáneos de aquel Museo. Es por ello la recalcada apreciación de esta apertura a la primera exposición temporal de artistas de la ciudad, porque esto dejó la puerta abierta a todo el fenómeno que vendría con posterioridad y que se alarga hasta la actualidad de nuestros días.

⁶⁰⁵ *Ibíd.*, 11-IV-1849.

5.2 LA PROBLEMÁTICA DE LA ALTERNANCIA EN LA DIRECCIÓN DEL MUSEO: REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES Y COMISIÓN DE MONUMENTOS (1850-1867).

5.2.1 LA NUEVA ORGANIZACIÓN DE LA ACADEMIA Y LA DIRECCIÓN DEL MUSEO: 1850-1858.

La dirección del Museo por parte de la Academia de Bellas Artes vino como parte de una importante reorganización, producto del Real Decreto de 31 de octubre de 1849 para las academias provinciales. En ella se enumeraban hasta trece academias a lo largo de todo el territorio español, señalando la organización y procedimientos para efectuar los nombramientos de su personal.

La reorganización no resultó algo inmediato, sino que se extiende a lo largo del año 1850. Empezando por el título de la institución, al igual que en momentos anteriores, resulta algo confuso puesto que según que fuente reciben una denominación distinta. Desde el verano de este 1850 se utilizó “*Academia de Bellas Artes de 1ª Clase de Sevilla*”⁶⁰⁶, definición que se alternaba con la de “*Real Academia de Bellas Artes de Sevilla*”.

El Real Decreto se llevó a efecto en la junta de 26 de febrero de 1850, en la que el gobernador de la provincia Javier Cavestany, “*después de elogiar el celo, laboriosidad é inteligencia de los individuos que la componían y la utilidad que sus tareas habían producido al país, la declaró disuelta*”⁶⁰⁷. En este decreto se especificó que los profesores de la Escuela de Bellas Artes serían considerados académicos natos. Tras la disolución se efectuaron los nombramientos de los consiliarios Marqués de la Motilla y Miguel de Carvajal para que dirigiesen las obras necesarias, así como el traslado al local del Museo. Para las funciones de secretario se nombró a un académico interino, siendo elegido Canuto

⁶⁰⁶ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas II, 6-VI-1850.

⁶⁰⁷ *Ibíd.*, 26-II-1850.

Carroza. El listado completo de académicos nombrados es el siguiente: Manuel López Cepero (Presidente), Manuel Cano y Manrique (Consiliario), Marqués de la Motilla (Consiliario), Miguel de Carvajal y Mendieta (Consiliario), Antonio Colom y Ossorio, José Benjumea, Julián Williams, Antonio Cabral Bejarano, Manuel Bédmar, José Prieto, Canuto Carroza, Joaquín Domínguez Bécquer, Eduardo Cano, Manuel de Campos y Oviedo, Ángel Ayala, Juan Senovilla y José Venenc⁶⁰⁸.

Al iniciarse los trabajos del traslado de la Academia se vieron desbordados, necesitando nombrar a un Secretario que diese un mayor empuje, empleando el sistema de votación por papeletas, del que resultó Antonio Colón con la unanimidad de votos⁶⁰⁹. Igualmente con los cargos de tesorero (Benjumea) y bibliotecario (Bédmar) respectivamente⁶¹⁰.

El resto de nombramientos no llegó a efectuarse hasta el mes de octubre cuando siguiendo el artículo nº.7 del Real Decreto de 1849 se asignó el número de 24 individuos a repartirse entre: *“siete lo serán por la pintura, dibujo y grabado en dulce; dos por la escultura y grabado en hueco; cinco por la arquitectura; y dice que sin profesar ninguna de las tres nobles artes, sean conocidos por su ilustración y amor á las mismas”*⁶¹¹. Para completar los nombramientos se formó una comisión para aquel fin formada por Manuel López Cepero, Miguel Carvajal, Marqués de la Motilla, Manuel Bédmar, José Prieto, José Benjumea y Joaquín Domínguez Bécquer.

Esta comisión propuso y votó en junta de 24 de octubre de 1850 a Miguel Lasso de la Vega, marqués de las Torres; el marqués de Castilleja; Antonio Freyre, relator de la Real Audiencia; el secretario del Gobierno Civil de Sevilla José Oller; los profesores de pintura José María Romero, José Gutiérrez Hurtado, José Escacena Daza y José Roldán; el general de Ingenieros Manuel Bayo; el arquitecto mayor del Municipio Balbino Marrón y Francisco González Miranda, grabador municipal de la Real Casa de la Moneda⁶¹². La distribución entre secciones se llevó a cabo en la junta de 31 de octubre:

⁶⁰⁸ Muro Orejón, Antonio; *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, pp. 69-70.

⁶⁰⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas II, 2-V-1850.

⁶¹⁰ *Ibíd.*, 30-IX-1850.

⁶¹¹ *Ibíd.*, 14-X-1850.

⁶¹² Muro Orejón, Antonio: *Óp. Cit.*, p.71.

- Pintura: Carvajal, como presidente, Benjumea, Williams, Bejarano, Bécquer, Cano (Eduardo), Lasso de la Vega, Romero, Gutiérrez Hurtado, Escacena, Roldan y Oller.
- Escultura: Manuel Cano como presidente, Bejarano, Bédmar, Senovilla, Gutiérrez Hurtado, Roldán y González Miranda.
- Arquitectura: Motilla, de presidente, Prieto, Corroza, Campos y Oviedo, Ayala, Venene, Marrón y Freyre.

Mediante Real Orden se aprobó una disposición creada por la Academia de San Fernando en la que se designaba el sistema para acceder a las plazas vacantes en las academias. Para ello los aspirantes debían remitir obras originales para de esta forma dar a conocer su suficiencia en aquel campo. Como ejemplo de la aplicación de este sistema destacar el dictamen sobre la propuesta de Manuel Barrón para la clase de perspectiva y paisaje tras haber entregado unas pinturas de *“dos países que ecsistian en Madrid en poder del Ecmo. Sr. D. Manuel Perez Seoane, Conde del Valle”*⁶¹³.

Otra de las medidas incorporada fue el de la obligación de todo nuevo académico de presentar una obra tras acceder a su puesto, quedando relevados de este encargo los académicos de mérito⁶¹⁴. También como disposición del gobierno llegó la regularización de la actas que debían extenderse en papel sellado y siendo agrupadas en libros anuales⁶¹⁵.

La relación con la Comisión de Monumentos es cada vez más estrecha debido a la cooperación más que necesaria ya no solo con el tema del Museo, sino para con la ciudad y la provincia. El grueso de los componentes de ambas corporaciones era prácticamente el mismo, así como cuando el gobernador de la provincia encargaba la inspección de algún edificio solían ser comisiones mixtas de miembros de ambas. El gobernador además recalcó la necesidad de cooperación indicando que durante el traslado de la Academia al Museo no se ejecutase ninguna obra sin haber sido consultada con la Comisión de Monumentos previamente⁶¹⁶.

Tras el decreto de dependencia de los museos de las academias, la Comisión procedió a la entrega: *“se dió cuenta de un oficio del Sr. Presidente accidental de la*

⁶¹³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas II, 20-I-1851.

⁶¹⁴ *Ibíd.*, 30-XII-1850.

⁶¹⁵ *Ibíd.*, 4-XII-1852.

⁶¹⁶ *Ibíd.*, 29-V-1850.

*Academia de Bellas Artes en el cual manifestaba la resolución del Sr. Gobernador de la Provincia para que con arreglo à lo terminantemente prevenido en el artículo 65 del Real Decreto de 31 de Octubre pasado, se hiciese cargo la Academia del Museo de pinturas, y que desde luego se trasadasen las Clases que en la actualidad se hallaban en el Edificio de S. Acasio, al local del Museo; ... se acordó dar Comision al Sor. de Carvajal para que forme un prolijo inventario de todas las pinturas, y verificado esto, se haga entrega formal à la Junta de Gobierno de la Academia*⁶¹⁷. Lógicamente se optó por la elaboración de un inventario completo de las obras existentes para que una vez entregado el Museo a la Academia se hiciese constar todo lo presente de cara a cualquier tipo de reclamación por pérdidas de obras. El encargado de aquello fue Miguel de Carvajal, presidente de la Sección de Pintura de la Academia y figura imprescindible en la relación entre ambas instituciones. No solo se planteó el inventariado de fondos, sino también la clasificación de los cuadros que debían permanecer expuestos al público, sobre todo después de las restauraciones que se hicieron en aquel momento de los cuadros de Espinal y que motivaron un problema de espacio a la hora de colgarlos, de ahí que oficiasen a la Academia para que hiciese la selección⁶¹⁸.

El traslado e instalación de la Academia duró aproximadamente un año, entre abril de 1850 y marzo de 1851, debiendo contribuir a ello las presiones del gobernador de la provincia, que les exigía evacuar lo antes posible el edificio de San Acasio para poder disponer de aquél edificio⁶¹⁹. Una vez completado el traslado, fueron aplaudidas ampliamente aquellas labores por parte del gobierno de la provincia, *“la Junta de Gobierno de la misma, era acreedora à que se le tributasen los mas cumplidos elogios por el tino y acierto con que habia llevado à cabo la instalacion de la Academia, hasta ponerla en el estado brillante en que se veia en el dia”*⁶²⁰.

Aun estando efectuada la instalación de la Academia y la Escuela en el edificio, la entrega del Museo por parte de la Comisión de Monumentos se dilató bastante en el tiempo. Como medida cautelar para controlar la colección pictórica se encargó a Miguel de Carvajal la rectificación del inventario, para de esa forma evitar reclamación alguna

⁶¹⁷ Archivo de la Comisión de Monumentos, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas I, 3-IV-1850.

⁶¹⁸ *Ibíd.*, 3-XI-1850.

⁶¹⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas II, 11-IX-1850.

⁶²⁰ *Ibíd.*, 7-III-1851.

cuando se entregase el edificio. Según oficio del gobernador de la provincia, aquella disposición preliminar era imprescindible⁶²¹, por lo que durante aquel tiempo siguió el Museo a cargo de la Comisión de Monumentos.

La entrega del Museo se efectuó finalmente en la junta del 7 de diciembre de 1854, siendo comisionado para tal efecto Manuel López Cepero, ya que era presidente en la Academia a la vez que vocal en la Comisión de Monumentos, por lo que se señaló como el más adecuado para tal fin. Tras la entrega se acordó que la *“sección de pintura se hiciera cargo de los cuadros ecsaminandolos y clasificandolos del modo que fuese mas conveniente”*⁶²². De ahí que se volviese a ordenar otra exhaustiva inspección de *“todos los obgetos artisticos que en aquel se encierran para clasificarlos debidamente decidiendo cuales hayan de quedar espuestos al publico para proceder á formar el nuevo catalogo que haya de imprimirse”*⁶²³. Una vez revisados, se ordenó se pusiese el sello de la Academia y numeración correlativa en los cuadros útiles del Museo⁶²⁴.

La configuración de los inventarios fueron alterándose en función de los distintos sucesos tales como cambios en las exposiciones, devoluciones de obras o situaciones más críticas como fue la riada que afectó en la primavera de 1856 a los cuadros considerados de menos mérito que se encontraban almacenados en una sala baja: *“à consecuencia de la fuerte y violenta inundación, que cual es notorio esperimentó en la pasada riada el Edificio del Museo de esta Capital, todos los cuadros clasificados como no dignos de estar expuestos al público según dictamen de la Seccion de Pintura, que se hallaban rollados en una Sala baja, sufrieron el efecto de las aguas y humedad consiguiente y se hán maltratado hasta el punto de amenazar su completo deterioro”*⁶²⁵, asunto en el que no se volcó en demasía la junta, pasando la responsabilidad de aquellos al gobierno provincial⁶²⁶.

Otro asunto que afectaba al incremento de los objetos depositados en el Museo y que venía intentando conseguirse desde hacía tiempo fue el traslado de los restos arqueológicos que existían en los Alcázares y que habían sido hallados en las ruinas de

⁶²¹ *Ibíd.*, 20-VII-1853.

⁶²² *Ibíd.*, 7-XII-1854.

⁶²³ *Ídem.*

⁶²⁴ *Ibíd.*, 30-VI-1855.

⁶²⁵ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Legajo 95, expediente 5, oficio nº230 de 27-III-1856.

⁶²⁶ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas III, 12-IV-1856.

Itálica. Finalmente aquello fue aceptado por Real Orden: “S.M. se digna mandar se entreguen à la Academia los obgetos arqueologicos que ecsisten en dicho Real Palacio procedentes de las ruinas de Ytalica para que se custodien en este Museo Provincial”⁶²⁷. El traslado empezó a efectuarse a lo largo del mes de julio de 1855⁶²⁸ en colaboración con el teniente de los Reales Alcázares, siendo entregada la nota de los gasto en el mes de agosto, además de mandarse “proceder al reparo del deterioro que han causado en la solería de los claustros en que han sido colocados”⁶²⁹. Tras ello se verificó todo lo entregado, depositándose en secretaria el inventario de los objetos en el mes de septiembre⁶³⁰.

La entrega de los nuevos inventarios se hizo por parte del secretario de la sección de pintura el 21 de octubre de 1856, estableciendo la clasificación de las obras en “*cuadros utiles e inutiles del Museo, de las Esculturas, y por último de los cuadros útiles é inútiles de la Academia*”⁶³¹.

A lo largo de la revisión de fondos, se comunicaron en junta el mal estado de algunas obras que requerían de intervención, como el caso del “Padre Eterno” de Zurbarán, que se hallaba perjudicado por efecto de la humedad del último invierno⁶³². En el proceso de iniciarse la restauración también se optó por incluir el Santo Tomás del mismo autor, así como optar por una colocación más adecuada para su conservación⁶³³.

También se sometió a un minucioso reconocimiento a la estatua del San Jerónimo de Torrigiano, la cual tras comprobarse el estado de deterioro se decidió la creación de una urna protectora y un molde para vaciado de bronce⁶³⁴. Posteriormente se efectuaron ligeras modificaciones en el diseño de la urna, así como la opción de eliminar el aparato que lo sostenía⁶³⁵. Cabral Bejarano presentó en la junta de gobierno de 13 de febrero de 1857 el dibujo definitivo de la urna que debía construirse así como notificó a la comisión que se encargaba de su conservación que de ninguna manera se le quitaría el aparato provisional

⁶²⁷ *Ibíd.*, 1-V-1855.

⁶²⁸ *Ibíd.*, 14-VII-1855.

⁶²⁹ *Ibíd.*, 29-VIII-1855 (Junta de Gobierno).

⁶³⁰ *Ibíd.*, 24-IX-1855

⁶³¹ *Ibíd.*, 21-X-1856.

⁶³² *Ibíd.*, 21-X.1856.

⁶³³ *Ibíd.*, 9-I-1857.

⁶³⁴ Archivo de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Legajo 93, expediente 8, oficio nº 227 de 8-III-1856.

⁶³⁵ *Ibíd.*, oficio nº 303 de 21-I-1857.

de madera, puesto que este evitaba un más que posible desplome, debiendo ser construido uno de hierro⁶³⁶.

5.2.1.1 Devolución de los cuadros de San Benito de Calatrava.

En 1857 se dio a conocer que el secretario de las cuatro órdenes militares, D. José de Checa había comenzado un proceso judicial para conseguir “*la devolución de la casa templo y demas efectos de S. Benito de Calatrava*”. Entre lo reclamado se solicitó les fuesen entregados los sepulcros del fundador y de Arias Montano, pertenecientes a la extinguida casa de Santiago que existía en la universidad, así como el cuadro del santo titular que se encuentra en el Museo junto a tantos otros que fueron sustituidos en su momento⁶³⁷. Aquella reclamación fue dirigida por Fomento a la comisión del Museo en 13 de febrero de 1857, la cual reaccionó ante aquella reclamación en la junta del 4 de marzo manifestando la importancia del alto mérito artístico de las obras que se reclamaban, teniendo ellos la gran responsabilidad de velar por los objetos que Museo. Para aquello se nombró una comisión formada por Miguel de Carvajal, Manuel de Campos y Oviedo y Juan Domínguez Sangran⁶³⁸.

El Presidente López Cepero leyó una comunicación del gobernador de la provincia en la cual “*reiteraba el mandato de que se entregasen los cuadros al Secretario de las cuatro ordenenes Militares, D. José de Checa*”⁶³⁹, frente a lo que no pudo objetar nada más y teniendo que acogerse a aceptar el mandato. La autorización de entrega por parte de Cepero se efectuó el 9 de marzo de 1857⁶⁴⁰: “*En virtud de lo dispuesto por el Sor. Gobernador de esta Provincia, se servirá V. entregar al Sor. D. José de Checa los cuadros pertenecientes à Dn. Benito de Calatrava, en cuyo Templo estuvieron, así como el de Santiago, de Varela, que estaba en la Casa de dicha órden. Los cuadros de que trata son los siguientes:*

⁶³⁶ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas III, 13-II-1857 (Junta de Gobierno).

⁶³⁷ Archivo de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Legajo 93, expediente 3, oficio de 13-II-1857.

⁶³⁸ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas III, 4-III-1857.

⁶³⁹ *Ibíd.*, 1-IV-1857

⁶⁴⁰ Archivo de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Legajo 93, expediente 3.

Nota de los cuadros pertenecientes à este Museo Prov. y q. hà sido entregad. bajo recibo del S.º de las cuatro ordenes Militares pª la Capilla de S. Benito de Calatrava de esta Capital, expresando el nº de cada uno tenia a el uno entº general.

Cuadros que pertenecen à San Benito de Calatrava y Caballero de Santiago.

15- Un Crucificado, la Virgen, Sn. Juan y la Magdalena en medio punto de Valdes Leal.

38- Santiago en la Batalla de Clavijo, de Varela.

141- Una Concepción de Valdés Leal.

260- S. Antonio Abad

274- S. Ant.º de Papua

} D D

335- S. Juan Bautista = de German

339- S. Andrés

345- Sta. Catalina

346- S. Sebastián

} de Valdés Leal

} "Tablas"

La recogida se confirmó el 11 de marzo de 1857 mediante recibo de José Checa Ossorno: *"He recibido del Conserge del Museo de Pintura de esta Ciudad, los cuadros número 15, 38, 141, 260, 274, 335, 339, 345 y 346, que inventariados como pertenecientes à dicho Museo".*⁶⁴¹

⁶⁴¹ *Ibíd.*, Justificante de Recepción, 11-III-1857.

5.2.1.2 Problemas estructurales en el Edificio.

La instalación de la Academia en el edificio del Museo supuso una mayor afluencia de individuos por lo que los exámenes sobre su estado resultaban más que necesarios. La historia del inmueble ha estado marcada por una continua amenaza de ruina, más por los constantes problemas estructurales puesto que las obras han sido siempre muy numerosas. Quizás el interés por la construcción de una fachada acorde a la grandeza del edificio y la adecuación del espacio exterior a esta fue la principal preocupación de estos años, en perjuicio de prestar atención a los problemas estructurales del inmueble.

Ya en el invierno de 1852, Cabral Bejarano alertó sobre el mal estado en que se hallaba una parte del edificio, encargando al arquitecto Balbino Marrón que se encargase de examinarlo para poder entregar un informe acerca de la urgencia que tenía de ser reparado, así como el presupuesto del mismo⁶⁴². Desafortunadamente aquella solicitud no llegó a contestarse, quedando el asunto suspenso hasta que un año después derivó en el desplome del muro exterior del edificio. Aquello además llegó en un momento económicamente crítico en el que *“no solo le era imposible à la Academia el hacer el mas pequeño desembolso para el objeto indicado, sino que se veía en la triste precisión de tener que participar á su Sria. que si en toda la Semana procsima no disponía lo conveniente para que por la Depositaria de la Diputacion Provincial se entregase sin las cuatro mensualidades vencidas en fin de Octubre último, que no han sido satisfechas, tendrá que cerrar las Clases de Estudios menores por no poder subvenir a los gastos mas indispensables ni atreverse à ecsigir del Excmo Sor. Tesorero de la Corporacion, adelante mas sumas à la crecida cantidad que ya tiene desembolsada”*⁶⁴³. Ante esto el gobernador de la provincia dispuso se *“satisfagan dos mensualidades de las cuatro que se adeudan proponiéndose entregar el resto en un breve termino”*⁶⁴⁴ para que de esta forma pudiese atender a la reparación del desplome, incluyendo además aquel desembolso dentro de la cuenta que se forme para la obra general proyectada para el edificio. El encargo se pasó al arquitecto de la ciudad (Balbino Marrón) exigiéndole que el gasto fuese el indispensable para evitar la ruina ya que estaba cerca la proyección de la obra de la fachada.

⁶⁴² Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas II, 22-XI-1852 (Junta de Gobierno).

⁶⁴³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas III, 26-XI-1853 (Junta de Gobierno).

⁶⁴⁴ *Ibíd.*, 6-XII-1853 (Junta de Gobierno).

Paralelamente, Cabral Bejarano presentó a la Comisión de Monumentos el mal estado en que se hallaba el salón primero (antigua iglesia), haciendo hincapié en las grietas y en el daño de los arcos del techo. Se volvió a pasar aviso al arquitecto mayor del ayuntamiento, Balbino Marrón para que formase el presupuesto del arreglo⁶⁴⁵. Una vez realizado el estudio se presentó “*el costo de la reparacion del daño que se habia notado en el Salon nº 1 y el cual ascendia á la suma de 16.450 r.vn*”⁶⁴⁶, siendo este derivado al gobernador de la provincia para que se encargase de proporcionar los fondos necesarios para así evitar tener que cerrar el salón principal del Museo.

Pero aquellos fondos tan necesarios no llegaban, volviendo a incidir el arquitecto de la ciudad al año siguiente en el mal estado en que se hallaba la bóveda del salón primero y en lo urgente del caso⁶⁴⁷. A esto se añadió al poco tiempo otro oficio del citado arquitecto notificando que “*se hallaba en estado de ruina la armadura de la Escalera principal que sirve à la parte alta del Museo*”⁶⁴⁸, siendo comunicado de nuevo al gobernador de la provincia.

Aquellos problemas estructurales no llegaban nunca a ser atendidos, extendiéndose bastante en el tiempo las continuas súplicas, volviendo a tenerse noticias de ellos en la junta de la Comisión de Monumentos para aprobar los presupuestos del año 1857, dentro del cual se incluyeron “*la reparacion del Salon numero primero que fué Yglesia y el proyecto de cerrar los corredores bajos para dar más amplitud al Museo*”⁶⁴⁹.

Otra obra atendida en estos años fue la relativa a los balcones que amenazaban con desplomarse en la parte de la Academia que daba al corralón, para la que se pidió suspender la construcción de los merenderos, en beneficio de solucionar la más que posible ruina⁶⁵⁰, aceptándose estos tras la entrega de presupuestos⁶⁵¹ y teniendo constancia de haber sido llevados a cabo correctamente tras la entregarse en el mes de agosto de 1855 “*el*

⁶⁴⁵ Archivo de la Comisión de Monumentos, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas I, 2-II-1853.

⁶⁴⁶ Archivo de la Comisión de Monumentos, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas II, 24-II-1853.

⁶⁴⁷ *Ibíd.*, 30-I-1854.

⁶⁴⁸ *Ibíd.*, 10-III-1854.

⁶⁴⁹ *Ibíd.*, 26-IX-1857.

⁶⁵⁰ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas III, 30-VI-1855 (Junta de Gobierno).

⁶⁵¹ *Ibíd.*, 4-VII-1855 (Junta de Gobierno).

costo que han tenido los cuatro balcones de hierro colocados en las Clases Altas de la Academia”⁶⁵².

5.2.1.3 Retratos de la Escuela Sevillana.

Una vez instalada la Academia en el edificio del Museo decidieron que la sala de juntas debía adecuarse a la grandeza del edificio en el que se encontraba, surgiendo a propuesta del diálogo entre Miguel de Carvajal y la sección de pintura el decorarla con una serie de retratos de los principales artistas de la Escuela Sevillana⁶⁵³. La junta se volcó con gran pasión hacia este encargo, convirtiéndose en un constante a lo largo de los siguientes años.

La sección de pintura se encargó de debatir acerca del número de retratos a ejecutar y de los artistas a representar, “*ofreciendose el Sr. Becquer à pintar el retrato de Luis de Vargas; el de Murillo el Sr. Bejarano y el Sr. Roldan el de Velazquez*”⁶⁵⁴, a los que habría que añadir el ofrecimiento del académico Romero de contribuir con otro retrato también. Bécquer entusiasmado con esta idea intervino tratando la importancia de la empresa por lo que se debía de añadir un mayor número de artistas, esta vez no centrándose solo en pintores, sino incluyendo tanto a escultores como a artistas no nacidos en Sevilla, pero cuya producción está definitivamente unida a esta ciudad:

“Usando en seguida de la palabra el Sr. Becquer manifestó que cifrandose la gloria de las artes, en honrar, la memoria de aquellos Profesores que han immortalizado sus nombres con sus obras, ya en pintura, ya en escultura, creia corto el numero de retratos y que pudieran aumentarse con los de Zurbaran, Roelas, Herrera el Viejo, Pacheco y Cano, en pintura, y Montañes y Roldan en Escultura, pues que si bien Cano y Zurbaran no nacieron en Sevilla, como los demas citados, tuvieron en ella su educacion artística y la enriquecieron con sus obras”.

⁶⁵² *Ibíd.*, 29-VIII-1855 (Junta de Gobierno).

⁶⁵³ *Ibíd.*, 7-III-1851.

⁶⁵⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sección de Pintura, 10-III-1851.

Tras esto la nueva distribución de los retratos quedaría de la siguiente manera:

- Escazena y Daza: Pacheco y Alonso Cano.
- Romero: Zurbarán y Roelas.
- Bécquer: Luis de Vargas y Martínez Montañés.
- Cabral Bejarano: Herrera el Viejo y Murillo.
- Roldán: Velázquez y Pedro Roldán.

Entrando en los detalles de cada obra, Bécquer propuso que fuesen “*retratos de busto en óvalo de mármol*”, añadiendo el Presidente que en estos se incluyese “*el nombre y apellido del artista, su patria, día en que nació y en el que falleció y firma del Profesor que lo hubiere ejecutado*”. Las medidas acordadas por unanimidad fueron de cuadros de una vara de ancho y de vara y ocho pulgadas de largo. Para el óvalo, 30 pulgadas para el lado mayor y 27 para el menor.

Una vez enterada la junta de las decisiones de la sección de Pintura, estas fueron muy aplaudidas y agradecidas por aquella oferta que hacían los pintores. Cabral Bejarano además hizo mención del especial interés en colaborar de uno de sus hijos, así como la decisión de ofrecer colaborar a Eduardo Cano en aquella empresa⁶⁵⁵, el cual aceptó desde Madrid gustoso la oferta, ofreciéndose a pintar el retrato de Pablo de Céspedes⁶⁵⁶ y siendo este el primero en ser entregado en la navidad de 1851⁶⁵⁷.

El retrato de Murillo fue entregado por Antonio Cabral Bejarano en la junta de 4 de enero de 1852, siendo Marqués de la Motilla el que costeó la moldura dorada del cuadro⁶⁵⁸. El de Herrera el Viejo lo entregó el 5 de febrero con su correspondiente moldura⁶⁵⁹. Su hijo Manuel Cabral y Aguado, que se había ofrecido a realizar un retrato entregó el 6 de marzo uno de Valdés Leal con moldura costeada por el secretario Antonio Colón⁶⁶⁰. El otro hijo de Cabral Bejarano, Francisco Cabral y Aguado se ofreció para ejecutar el correspondiente a Francisco Pacheco⁶⁶¹, el cual entregó el 3 de septiembre con moldura costeada por el

⁶⁵⁵ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas II, 13-III-1851.

⁶⁵⁶ *Ibíd.*, 14-VII-1851.

⁶⁵⁷ *Ibíd.*, 6-XII-1851.

⁶⁵⁸ *Ibíd.*, 4-I-1852.

⁶⁵⁹ *Ibíd.*, 5-II-1852.

⁶⁶⁰ *Ibíd.*, 6-III-1852.

⁶⁶¹ *Ibíd.*, 3-IV-1852.

académico Francisco Javier de la Borbolla⁶⁶². El retrato de Velázquez fue entregado por José Roldán el 12 de junio⁶⁶³.

Llegado el año 1853 y teniéndose ya un buen número de retratos entregados, se planteó el empezar a colgarlos así como notificar a los restantes si seguían de acuerdo con el encargo, para que mientras antes se tuviesen todos pudieran configurar la sala de juntas de la mejor forma posible⁶⁶⁴. Tras esto, Joaquín Domínguez Bécquer manifestó su interés de cambiar el retrato que tenía encomendado, eligiendo el de Roelas en lugar del de Luis de Vargas que tenía originalmente⁶⁶⁵. Los motivos que ofreció para justificar la imposibilidad de retratar a Luis Vargas se basó en que *“habiendo sido infructuosas las diligencias que ha practicado en Sevilla y resto de la Península, igualmente que en Pisa, Roma, Florencia, Genova, Nápoles y Venecia, recordando haber estado dicho artista en Italia para adquirir alguna memoria verídica à fin de dar a su retrato la semejanza posible, no creyendo que la Academia esté en el caso de colocar en uno de sus salones uno de pura invención para llenar un sitio”*⁶⁶⁶. Aquella petición resultó denegada ya que el de Roelas estaba siendo ejecutado por José Romero, por lo que el que se asignó a Domínguez Bécquer fue el de su pariente José Bécquer⁶⁶⁷.

Años después, en octubre de 1856 se volvió a tratar el tema en junta de los cuadros que faltaban por entregarse, quedando solo por efectuarse los de Bécquer y José María Romero, ambos quizás los más problemáticos por la gran dilación en el tiempo que tomaron para las entregas. El caso de Joaquín Domínguez Bécquer quizás fue el más polémico ya que tras haber intentado cambiar el de Luis de Vargas y dictarse como reemplazo el de su pariente José Bécquer; con el segundo encargo que tenía efectuado, el del escultor Martínez Montañés volvió a incidir problemáticamente con la junta. Tras preguntársele por este se excusó de no haberlo realizado por no haber podido tener acceso al retrato original que existía en el Ayuntamiento⁶⁶⁸, movilizándolo al Presidente de la Academia a ponerse en contacto con el alcalde para que pudiera terminarlo, propuesto que

⁶⁶² *Ibíd.*, 3-IX-1852.

⁶⁶³ *Ibíd.*, 3-VII-1852.

⁶⁶⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas III, 4-III-1853.

⁶⁶⁵ *Ibíd.*, 5-IV-1853.

⁶⁶⁶ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sección de Pintura, 28-V-1853.

⁶⁶⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas III, 1-VII-1853.

⁶⁶⁸ *Ibíd.*, 21-X-1856.

se terminó aceptando⁶⁶⁹. Dos años después, en 1858 se volvió a preguntar sobre si seguían en pie los ofrecimientos de los retratos, a lo que Domínguez Bécquer respondió con semblante ofendido “*que su ánimo era no rehuir el compromiso que habia contraído de pintar dos retratos de artistas Sevillanos célebres. Que mediante à que por mas diligencias que habia hecho no habia podido encontrar el de Luis de Vargas, ofrecia presentar en su lugar el de su primo D. José de Becquer, con lo cual se conformó la Academia*”⁶⁷⁰. La aparente informalidad en este asunto se confirmó cuando en julio de 1858 entregó Antonio Cabral Bejarano el retrato de José Bécquer con el que se había comprometido Joaquín Domínguez Bécquer, pero manifestando que había sido pintado por el hijo del difunto, Valeriano Bécquer⁶⁷¹. Sobre el relativo a Martínez Montañés se le volvió a oficiar en el mes de abril de 1860⁶⁷², no completándose la entrega hasta el 28 de febrero de 1862⁶⁷³.

Similar el caso de José María Romero, que daba continuas excusas “*esponiendo que si bien sus ocupaciones le habian impedido cumplir si ofrecimiento de pintar los retratos de Zurbaran y Roelas, no por eso habia desistido, antes al contrario, trataria de verificarlo lo mas pronto que le fuese posible*”⁶⁷⁴; teniendo que verse obligado el académico Bueno a mediar con él en este asunto en abril de 1860⁶⁷⁵ sin llegar a conseguir que se efectuase la ejecución de los retratos con los que se había comprometido.

Al poco tiempo de fallecer el presidente Manuel López Cepero se hizo una invitación a los académicos de la sección de pintura a la espera de que alguno realizase el retrato del difunto para colocarlo en la Sala de Juntas junto al resto de artistas de la Escuela Sevillana⁶⁷⁶. Como respuesta a esta petición, Francisco Cabral y Aguado contestó con el retrato ya terminado y adecentado con su respectiva moldura como obsequio a la Academia de Bellas Artes⁶⁷⁷, recibándose este ofrecimiento con gran gratitud por parte de los miembros de la Junta.

⁶⁶⁹ *Ibíd.*, 17-XII-1856.

⁶⁷⁰ *Ibíd.*, 17-V-1858.

⁶⁷¹ *Ibíd.*, 8-VII-1858.

⁶⁷² *Ibíd.*, 15-IV-1860.

⁶⁷³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas IV, 28-II-1862.

⁶⁷⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas III, 9-VI-1858.

⁶⁷⁵ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas IV, 15-IV-1860.

⁶⁷⁶ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas III, 22-IV-1858.

⁶⁷⁷ *Ibíd.*, 9-VI-1858.



Ilustración 48. Retrato de Murillo, Antonio Cabral Bejarano, 1852, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.



Ilustración 49. Retrato de Manuel López Cepero, Francisco Cabral y Aguado, 1858, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

5.2.1.4 Venta de cuadros por el conserje del Museo, Antonio Cabral Bejarano.

La figura de Antonio Cabral Bejarano, académico, presidente de la Escuela y conserje del Museo fue la más activa con diferencia en toda y cada una de las instituciones en las que estaba presente. Para la Academia, resultó un auténtico imprescindible por su gran diligencia en la dirección de todo lo relacionado con el Museo. Además, tuvo bastante reconocimiento en la ciudad como pintor y maestro de muchos en la Escuela, imagen que se vio gravemente dañada tras este incidente. Supone un extraño punto oscuro dentro de una carrera intachable en la que siempre se ha volcado hacía la protección del patrimonio y de las enseñanzas de las artes, algo que puede comprobarse en apartados anteriores en los que ha llegado a costear de su bolsillo tanto restauraciones de obras, destinar su sueldo íntegro de un año a las obras del Museo o ser el responsable del pago de las menciones honoríficas a los estudiantes en cursos en los que los fondos no lo permitían⁶⁷⁸. Llegar a diseccionar completamente este caso es difícil ya que hay una serie de datos que se desconocen, tales como la identificación exacta de los cuadros enajenados o la identidad de los compradores de las mismas.

Todo comienza con el oficio que el gobernador de la provincia Juan D. Enríquez redacta a consecuencia de haber tenido una conversación con el conserje del Museo, Antonio Cabral Bejarano, en la que le informa que había vendido 50 cuadros. En primer lugar, el gobernador se dirige a la Comisión de Monumentos para que *“se sirva instruir las oportunas diligencias, cumpliendo así los fines de su instituto para que quede averiguada la legitimidad de la venta y puedan en su vista adoptarse las providencias oportunas”*⁶⁷⁹. Puede leerse entre líneas a lo largo del oficio que el gobernador de la provincia deja el encargo de “policía patrimonial” a la Comisión de Monumentos ya que además de ser una de sus principales funciones, por obtener un punto de vista exterior al que podría ofrecer la Academia al tratarse de un importante individuo de su seno. A la Academia le encargó que suministrase a la Comisión todos los datos que le fuesen necesarios. Mientras se llegaba a una resolución definitiva, se adoptó como medida preventiva *“que queden intervenidos los*

⁶⁷⁸ Cabral Bejarano había costeadado de su bolsillo el pago de las menciones honoríficas de 1851, Archivo de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Libro de Actas II, 7-III-1851.

⁶⁷⁹ Archivo de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Legajo 93, expediente 26, oficio del 29-VI-1853.

cuadros que todavía estan en esta Capital y se verifique lo mismo en Cadiz respecto de los que ya se han enviado á aquel punto”⁶⁸⁰.

La respuesta de Cabral Bejarano fue enviar ese mismo día un oficio a la Academia explicando lo ocurrido por “*la venta de los cincuenta cuadros pertenecientes a la Academia*”⁶⁸¹. Destacar esto porque pudieron ser obras propiedad de la Academia o simplemente, forma de hablar refiriéndose a la dirección del Museo. Tras exponer lo ocurrido Cabral Bejarano, el Gobernador manifestó conocer los hechos, debiendo actuar como respuesta a ellos: “*en su consecuencia sin perjuicio de las medidas que creyera conveniente deber adoptar en este asunto, desde luego le declaraba suspenso de su destino de Director de la Escuela de Bellas Artes y lo hacia presente à la Junta para que con sugesion al reglamento vigente se designase la persona que haya de remplazarlo inmediatamente en este cargo*”⁶⁸². La Junta no pudo sino lamentar tremendamente no solo el suceso, sino las consecuencias que habían acarreado sobre la figura de Cabral Bejarano, teniendo que notificar al profesor más antiguo de los estudios superiores para que le sustituyese en la dirección de la Escuela.

Unos días después en la junta de la Comisión de Monumentos se hicieron públicos los motivos que lo llevaron a ejecutar aquella venta tras recibir un oficio del propio Cabral Bejarano explicándolos. En primer lugar, señaló que, de los 50 cuadros, 49 se encontraban ya en su poder, notificándolo al gobernador de inmediato. El exdirector indicó “*que los cuadros que por faltas de merito artistico se hallaban guardados, estaban espuestos á destruirse completamente en el estado en que se hallaban y que por los tanto creia de su deber y para salvar su responsabilidad el elevarlo á conocimiento de la Comision*”. Por lo tanto, Cabral Bejarano había procedido a la venta de las obras por considerarlas cuadros sin mérito artístico, una práctica ejercida en varias ocasiones a lo largo de la historia de la institución, pero que esta vez se ejecutó directamente desde la voluntad del conserje del Museo sin consultar aquello con ningún individuo de la Academia o de la Comisión de Monumentos, siendo este el primer gran error en el que incurrió. Recuperadas las obras con extrema urgencia y depositadas en la Secretaria, se acordó que se entregasen los

⁶⁸⁰ Ídem.

⁶⁸¹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas III, 1-VII-1853 (Junta Gobierno).

⁶⁸² Ídem.

inventarios generales y de cuadros desechados a Miguel de Carvajal, para que “á su presencia se ecsaminen detenidamente y se recuenten para ver si en efecto ecsisten todos los inventariados; valiendose si lo cree conveniente de las luces de la seccion de pintura de la Academia de la cual es presidente y además arbitrando el medio de que puedan colgarse en todo el Edificio los cuadros que hay guardados, para que todos esten a la vista”⁶⁸³.

La reacción a la destitución de Cabral Bejarano por parte de los miembros de la Academia fue inmediata, redactándose un escrito firmado por varios académicos pidiendo “se celebre Junta general extraordinaria para tratar en ella de un asunto del mayor interés y que afectaba el buen nombre del Director de la Escuela D. Antonio Cabral Bejarano”⁶⁸⁴. Tras esto se trasladó la Junta a un salón del museo en el que se descubrieron los 50 cuadros que habían sido vendidos por Cabral Bejarano, en perfecto estado y a la espera de que Miguel de Carvajal se encargase de cotejarlos utilizando el inventario que se le había entregado. Tras ello se acordó se celebrase la noche siguiente la junta extraordinaria solicitada.

Reunidos en junta extraordinaria el 6 de julio se efectuó una exposición que venía de parte de la junta de profesores de la Escuela en la que “se pedia gracia a favor de su Director por la culpa que pudiera imputársele à este en el paso impremeditado, aunque sin mala fé, de la venta de los cincuenta cuadros que pertenecían à la Academia”⁶⁸⁵. Como respuesta a ello se formó una comisión formada por el presidente, el marqués de la Motilla, Carvajal y Benjumea; para hacer entrega del escrito al gobernador de la provincia, ya que “teniendo presente sus buenos antecedentes y los sacrificios pecuniarios hechos a favor de la Escuela de Bellas Artes, no podía menos de rogar á su Señoría se sirviese atenuar la falta que este había cometido, la cual estaba yà esencialmente reparada con la devolución de los cuadros para que en ningún tiempo apareciese manchada la buena reputación de uno de los Yndividuos de su seno”⁶⁸⁶.

⁶⁸³ Archivo de la Comisión de Monumentos, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas I, 3-VI-1853.

⁶⁸⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas III, 5-VI-1853 (Junta de Gobierno).

⁶⁸⁵ *Ibid.*, 6-VI-1853 (Junta General Extraordinaria)

⁶⁸⁶ *Ídem.*

A pesar de la grave falta en la que Cabral Bejarano incurrió, los miembros de la Academia se volcaron en la defensa de su integridad como miembro respetable al que debían mucho por su gran labor a lo largo de los años. La respuesta del gobernador de la provincia llegó casi dos semanas después y con la Comisión de Monumentos como intermediaria. La lectura de la resolución se efectuó en la junta de gobierno de 20 de julio de 1853, dando a conocer que la *“autoridad participaba había tenido à bien reponer à D. Antonio Cabral Bejarano en sus Cargos de Director de la Escuela dependiente de esta Academia y Conserje del Museo por las razones que en el mismo espresaba y entre las que no había sido menor la de la consideración y respeto que le merecía la Academia”*⁶⁸⁷. De esta forma volvió Cabral Bejarano a ocupar de nuevo sus puestos en la Escuela y en el Museo, aquellos que fueron su vida a lo largo de tantos años y con los que se volcó de forma que, llegado el momento de caer en el error comentado, pudo salir de él gracias al respaldo del resto de miembros de la Academia, que con una mezcla de asombro e incredulidad frente a su destitución no dudaron en salir en su defensa. Las obras perdidas pudieron ser recuperadas por la cooperación del conserje y del gobernador de la provincia, frenando la salida de estas de la provincia de forma eficaz y dejándose siempre claro que no existió maldad sino una acción impulsiva lo que llevó a realizar la venta de unas obras que bajo su criterio carecían de mérito artístico, no mereciendo ocupar el espacio en que se encontraban dentro del Museo de Nobles Artes de Sevilla.

⁶⁸⁷ *Ibíd.*, 20-VI-1853 (Junta de Gobierno).

5.2.2 EFECTOS EN LA INCORPORACIÓN DE LA ESCUELA DE NOBLES ARTES AL EDIFICIO DEL MUSEO.

Tras instalarse en el piso alto de edificio, la formación que ofrecía la Escuela se vio enriquecida de forma impagable al compartir muros con las grandes obras del arte de la ciudad. El poder tener un enfrentamiento directo con los originales de la gran tradición sevillana influyó indudablemente en la sensibilidad no solo de los estudiantes, sino también en los mismos profesores.

La estructura de los estudios vino establecida con el Real Decreto de 31 de octubre de 1849, concretamente desde el capítulo sexto al décimo. En ellos se estableció una separación entre los niveles de estudios menores y superiores. En los menores se incluían aritmética y geometría, dibujo de figura, dibujo lineal, dibujo aplicado a las artes, modelado y vaciado de adorno; y en los superiores, dibujo antiguo y natural, pintura, escultura y grabado. Además se incluían también los relacionados con la obtención del título de maestro de obras⁶⁸⁸.

La nueva red de Academias que acababan de fundarse o de reestructurarse estrechó lazos entre ellas en función de la proximidad. Casos como el contacto con la Academia de Cádiz ya venía desde mucho tiempo atrás, pero empiezan a verse nuevas relaciones como con la de Málaga, que solicitó *“se le permitiese sacar algunos vaciados de Adorno, extremos del Natural y Estatuas”*⁶⁸⁹. La tradición de intercambios de estatuas con la academia gaditana seguía en activo, realizándose una petición de que el vaciador y modelador de ella sacase algunos modelos nuevos, así como los de la escultura anatómica y los enviase a la de Sevilla⁶⁹⁰. En otra ocasión, debido a la necesidad que había de estatuas en la clase del antiguo, *“se acordó se pidan à Cadiz la del Sacerdote de Apolo y el Baco, de tamaño semicolosal”*⁶⁹¹ para las que se reservaron 1500 reales de presupuesto⁶⁹². Hablando de las necesidades de la clase del antiguo, se acordó que resultaba

⁶⁸⁸ Muro Orejón, Antonio; *Óp. Cit.*, p.68.

⁶⁸⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas III, 5-V-1854.

⁶⁹⁰ *Ibíd.*, 22-XI-1852

⁶⁹¹ *Ibíd.*, 7-V-1855

⁶⁹² *Ibíd.*, 30-VI-1855

imprescindible la construcción de un anfiteatro y adecuación del alumbrado, siguiendo el mismo modelo que existía en la clase del natural⁶⁹³.

No solo se conseguían modelos a partir de intercambios con otras academias, sino que a veces se compraban, caso del encargo a Eduardo Cano que se encontraba en París y aprovechó para adquirir maniqués tanto de hombres como de mujer, tras la entrega de 10.000 reales por parte de la tesorería de la provincia para atender las necesidades más urgentes de la Academia⁶⁹⁴. El secretario tuvo que conseguir una “carta de crédito” de 2.000 francos para enviarla a Eduardo Cano, para que de esa forma tuviese fondos para el encargo, para el que tenía unos 8.000 reales aproximadamente de margen⁶⁹⁵. La recepción se verificó en la navidad de 1854, siendo muy aplaudida sus gestiones, así como recibido con entusiasmo el maniquí parisino⁶⁹⁶.

El buen desarrollo de las Academias de Bellas Artes fue un asunto que interesó a la Corte, que emitió por Real Orden en el verano de 1855, “*que S.M. se habia servido comisionar a D. Antonio Zabaleta Director de la Escuela Especial de Arquitectura para que visite è inspeccione las Academias de Bellas Artes de Valencia, Sevilla y Cádiz con obgeto de que pueda informar acerca de su estado y de cuanto sea conveniente à su mejoramiento y prosperidad*”⁶⁹⁷. La junta reaccionó ante esto de dos maneras, primero con la preocupación de dar buena imagen de la corporación, pero después tomándolo como una gran ocasión para conseguir mejorar las necesidades que la escasez económica no habían permitido que fuesen solventadas. Así que se encargó a las secciones de pintura, escultura y arquitectura que se ocupasen de examinar detenidamente las peticiones que pudiesen hacerse en el momento de la inspección. La sección de arquitectura fue la encargada de enumerar las posibles mejoras de las aulas de la Escuela, las que tenían que ser corroboradas y ampliadas por una comisión mixta, para la cual se nombró a Manuel de Campos y Oviedo, Balbino Marrón, Antonio Cabral Bejarano, José María Escazena y Daza, Juan Domínguez Sangran, Miguel Carvajal, José María Gutiérrez y Hurtado y

⁶⁹³ *Ibíd.*, 30-VI-1855 y 4-VII-1855

⁶⁹⁴ *Ibíd.*, 17-X-1853

⁶⁹⁵ *Ibíd.*, 7-I-1854 (Junta de Gobierno).

⁶⁹⁶ *Ibíd.*, 14-XII-1854 (Junta de Gobierno).

⁶⁹⁷ *Ibíd.*, 14-VII-1855

Francisco González Miranda. Una de las propuestas fue la de diseñar un modelo de medalla de distinción para los académicos⁶⁹⁸.

5.2.2.1 Menciones Honoríficas y reparto de premios a los estudiantes: 1852-1853.

El sistema de reparto anual de premios siguió vigente, gracias a los cuales se tiene información sobre los alumnos más destacados en aquel momento, muchos de los cuales en el futuro consiguen convertirse en artistas o profesores de la escuela. También se obtiene información acerca de la literatura artística empleada al comprobar los premios entregados. Como muestra, la información sobre estos de los años 1852 y 1853:

- **Junta de Adjudicación de Premios de 13 de junio de 1852⁶⁹⁹.**

Estudios Superiores.

Clase del Antiguo = a D. Josè Dias y Valera, las obras del Mengs. =

Clase del Natural= à D. Antonio Mensaque y Alvarado, el Diccionario de Cean =

Clase de Colorido y Composicion = à D. Antonio del Canto y Forralbo, el tratado de pintura por Leonardo Vinci =

Clase de Perspectiva à D. Manuel Aragon y Romero, tratado de Perspectiva por Rodriguez =

Clase de Paisage = à D. Ricardo Lopez Molina y Lasso., = cuatro paises =

Clase de Escultura à D. Manuel Soriano è Hidalgo, una estampa =

Clase de Grabado = D. José Nuño y Lerín = una estampa =

Clase de Teoria è Historia de las Bellas Artes à D. Nicolás de la Barrera y Adriouseus; tratado de Ver por Cean =

Clase de Anatomia à D. Fernando Diaz y Sanchez, el tratado de Anatomia artística de Esquivel =

Clase de primer año de Maestros de Obras, á D. Francisco de Cansino y Patino; el tratado de arquitectura de Vitrubio.

Estudios Menores.

⁶⁹⁸ *Ibíd.*, 24-IX-1855

⁶⁹⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas II, 13-VI-1852.

Clase de Aritmetica y Geometria = á D. José Sanchez Leira un estuche de Matematicas=

Clase de Dibujo de Figura = Seccion de Figuras à D. Manuel Escribano y Liñan, una caja de pinturas de colores para la aguada = Seccion de Cabezas = á D. Pedro de Mora y Rodriguez una obra de Mitologia en cuatro tomos= Lección de Trozos = à D. Nemecio Lopez y Garcia un librito sobre la pintura y una caja con doce lapices de colores =

Seccion de Principios = Premio à la asistencia y buena conducta = a D. Eduardo Faberner y Serafín una caja de pintura de colores para la aguada.=

Clase de Dibujo Lineal y de Adorno = Seccion de Adorno = á D. Francisco Rojas de las Chicas, un cuaderno de Adorno de la Academia de San Fernando.

- **Junta de Entrega de Premios de 12 de Junio de 1853⁷⁰⁰.**

Estudios Superiores.

Clase del Natural. A D. José Maria Castellote y Villafruela, las Obras de D. Antonio Rafael de Mengs.

Clase de Colorido. A D. José Nieto y Chamorro, las Obras de D. Antonio Rafael de Mengs.

Clase de Composición. A D. Antonio Mensaque y Alvarade. Tratado de Pintura por D. Leonardo de Vinci.

Clase de Escultura.

Seccion de Cabezas. A D. Eusebio Joaquin Baglietto y Gonsalez. Tratado de Proporciones del Cuerpo Humano por D. Juan de Arfe.

Seccion de Trozos. A D. José Jimenez y Aranda. Tratado de proporciones del Cuerpo humano por D. Juan de Arfe.

Clase del Antiguo.

Seccion de Figuras. A D. José Diaz y Valera. Tratado de Proporciones del Cuerpo Humano por D. Juan de Arfe, ilustrado por la Academia de San Fernando.

Seccion de Cabezas. A D. José María Contreras y Caballero. Arte de Ver en las Bellas Artes del Diseño por Milicias.

Seccion de Trozos. A D. José Ramill y Muñoz. Tratado de proporciones del Cuerpo Humano por D. Juan de Arfe.

Clase de Teoria é Historia de las Bellas Artes. A D. Antonio Mensaque y Alvarado. Arte de Ver en las Bellas Artes del Diseño por Milicias.

⁷⁰⁰ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas III, 12-VI-1853.

Clase de Perspectiva. A D. Manuel Aragón y Romero. *Tratado de Perspectiva por Rodriguez.*

Clase de Paisage. A D. Federico Eder y Gatteus. *Un Cuaderno de Países.*

Clase de Anatomía Pictórica.

Primer Curso. A D. José María del Toro y Capitán. *Tratado de Elementos Anatómicos de Osteología y Miología por Labater.*

Segundo Curso. A D. Juan Cabral y Aguado. *Tratado de Anatomía Pictórica por Esquivel.*

Clase de Grabado. A D. José M^a Nuño y Lerín. *Una estampa al buril.*

Enseñanza de Maestros de Obras.

Primer Año. A D. José Gutiérrez Sandobal. *Un cuaderno de Dibujo Topográfico.*

Segundo Año. A D. Francisco de Paula Cansino y Palino. *Una obra escrita por el Excmo. Sor. D. Eugenio Llaguno y Amirola sobre los arquitectos y la Arquitectura de España desde el Renacimiento.*

Dibujo de Arquitectura. A D. José de la Vega y Liñán. *Un estuche de Compases.*

Dibujo Topográfico. A D. Juan Felipe Conde. *Un cuaderno de Dibujo Topográfico.*

Estudios Menores.

Clase de Aritmética y Geometría. A D. Teodoro Aramburu y Murua. *Tratado de Aritmética y Geometría práctica de la Academia de S. Fernando.*

Clase de Dibujo de Figura.

Sección de Figuras. A D. Francisco Tristán y Camaño. *La Arcadia Pictórica Ensueño, sobre la Teórica y Prácticas de la Pintura por Parrasio Tebano.*

Sección de Cabezas. A D. José Sánchez Leira. *La Arcadia Pictórica Ensueño, sobre la Teórica y Prácticas de la Pintura por Parrasio Tebano.*

Sección de Trozos. A D. Francisco Gogantes y Martínez. *Una caja de Pinturas de Colores.*

Clase de Dibujo Lineal y de Adorno.

Lección de Lineal. A D. Juan Olivar y Herrera. *Tratado Elemental de Dibujo Lineal ó Delineación por Peyronnel.*

Seccion de Adorno. A D. Francisco Rojas de la Chica. Un Cuaderno de Dibujos de Adorno de la Academia de San Fernando.

5.2.2.2 El importante impacto de la “Exposición Pública de Objetos Artísticos” de 1856.

Los certámenes organizados en la Escuela con sus respectivos repartos de premios conseguían motivar a los estudiantes, pero fue la integración en el edificio del Museo lo que consiguió potenciar estos eventos convirtiéndolos en exposiciones públicas con un gran impacto mediático en la ciudad. Teniendo como precedente la primera exposición celebrada en el Museo en el año 1849, resultaba lógico que con el gran movimiento de artistas potenciales y estudiantes que se reunían en el edificio, se convocase una nueva exposición pública.

La propuesta se hizo en la junta del 8 de febrero de 1856, cuando se trató de *“lo util y conveniente que seria verificar una esposicion pública de obgetos artisticos la cual podria tener efecto en el local del Museo, en los dias de la próxima feria”*⁷⁰¹. Aquello fue aceptado por unanimidad con gran entusiasmo y acordándose fuese anunciada al público de inmediato, fechándola entre el 15 y el 30 del próximo abril, dejando via libre a la junta de gobierno para cualquier medida que sirviese para garantizar el éxito de la misma. Se acordó establecer unos premios para las obras expuestas, siendo este de tres medallas, una de oro y dos de plata. Para contribuir al mejor criterio de las adjudicaciones se propuso que cada una de las secciones eligiese el objeto que en su concepto fuese merecedor del premio, siendo la corporación la encargada de designar la medalla a entregar⁷⁰².

En la selección de personal para la exposición se acordó debía establecerse una comisión formada por un individuo que representase cada una de las secciones, un consiliario que hiciese de presidente y el director de la Escuela, Cabral Bejarano. De esta forma se nombró a Miguel de Carvajal como presidente, por la sección de pintura a Manuel Barrón, por la de escultura a Vicente Luis Hernández y por arquitectura a Joaquín Fernández⁷⁰³. El siguiente asunto fue el encargo de las medallas para premio, para lo que

⁷⁰¹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas III, 8-II-1856.

⁷⁰² *Ibíd.*, 22-II-1856 (Junta de Gobierno).

⁷⁰³ *Ibíd.*, 11-III-1856.

se efectuó la petición al director de la Casa de la Moneda de la ciudad, tras la que ser aceptada solo quedó formar el proyecto del diseño⁷⁰⁴. Se acordó que el cordón fuese azul y oro, quedando en suspenso el dibujo y la leyenda, sobre los cuales no se llegó a un acuerdo hasta haberse celebrado la exposición. Se presentaron dos proyectos para la medalla, uno de Demetrio de los Ríos y otro de Ángel Ayala, quedando aprobado el dibujo del primero. Sobre la leyenda se suscitó un largo debate acerca de si debía grabarse en castellano o en latín, por lo que se procedió a votación con 17 votos a favor de la propuesta de Ayala de grabarse en castellano frente al único voto de Demetrio de los Ríos de que fuese en latín. Tras esto se encargó el nuevo modelo de la medalla a José Sarasola⁷⁰⁵.

Llegados los días previos a la inauguración de la exposición, se acordó que estuviese abierta todos los días desde el 15 al 30 de abril de 1856, desde las once de la mañana hasta las cuatro de la tarde, así como que “*una comisión compuesta de los Señores D. Manuel Cano, Marques de la Motilla, D. Miguel de Carvajal y el Ynfrascrito se presenten à S.S.A.A.R.R. para invitarlos à que concurran à visitar la mencionada esposicion*”⁷⁰⁶. El transcurso de la exposición resultó ser todo un éxito con una enorme afluencia diaria de público viéndose obligados a prorrogarla hasta el día 15 de mayo de 1856 para que pudiera ser visitada por más público, anunciándose en periódicos y en los lugares de más tránsito en la ciudad. La fecha señalada para el reparto de premios fue el 12 de mayo⁷⁰⁷.

Listado de Obras Presentadas⁷⁰⁸:

Pintura:

- *D. Manuel Cabral y Aguado = seis cuadros, cinco de ellos originales y uno copia de asunto sagrado =*
- *D. Andrés Cortes; cuatro originales de costumbres andaluzas =*
- *D. Leonardo de Santiago Rotalde = Diez cuadros originales, dos de ellos de paisajes y los ocho restantes de Marinas =*

⁷⁰⁴ *Ibíd.*, 8-IV-1856.

⁷⁰⁵ *Ibíd.*, 10-V-1856.

⁷⁰⁶ *Ibíd.*, 12-IV-1856 (Junta de Gobierno).

⁷⁰⁷ *Ibíd.*, 29-IV-1856 (Junta de Gobierno).

⁷⁰⁸ *Ibíd.*, 15-V-1856

- *D. José Maria Escazema y Daza = Dos cuadros originales de costumbres de los Moros =*
- *D. Manuel Barreras, uno original de costumbres andaluzas =*
- *D. José Maria Roldán = Ocho cuadros = Cinco originales, dos de ellos que representan retratos, otros dos asuntos sagrados y uno un florero. Dos copias de asuntos sagrados y una cabeza, estudio de Rivera =*
- *D. Joaquín D. Becquer = Cinco originales. Uno un retrato, otro de asunto sagrado y tres de costumbres =*
- *D. José Roldán y Garzon, Dos copias de paisajes =*
- *D. Francisco Carrillo y Flores = Uno copia de un retrato =*
- *D. Francisco Baron y Mora = Uno a la aguada copia de San Pedro =*
- *D. Rafael Cabral y Aguado = Tres copias, Estudios a la pluma =*
- *D. Antonio Lara y Torres = Tres copias = Una de ellas de asunto sagrado y dos de costumbres =*
- *D. Manuel de la Portilla y Garcia = Dos copias de asuntos sagrados =*
- *D. José Asprer y Granara = Uno copia de un retrato =*
- *D. Andrés Ferry y Alvarez = Uno copia de un San Antonio de Murillo =*
- *D. Ventura Gonzalez y Costa Corradí de los Reyes y Monterroso = Uno copia de un San Juan de Dios =*
- *D. Joaquín Díez = Dos originales = paisajes. =*
- *D. Francisco Cabral y Aguado = Tres originales, uno de ellos un retrato y dos de costumbres del País =*
- *D. Francisco de Paula Escribano = Tres cuadros, uno de ellos original representando la sacra familia y dos copias de asuntos sagrados =*
- *D. Manuel de Burgos y Massa = Un retrato =*
- *D. Antonio Galves y Redondo = Uno Retrato de cuerpo entero =*
- *D. José Antonio Barraca, Unas miniaturas =*
- *D. José Nieto y Chamorro = Dos copias de paisajes =*
- *D. Antonio Lozada = Uno copia de un país =*
- *D. José Maria Arlegui = Tres copias. Una de un pastor de Marruecos y dos de cuadros de Murillo. =*
- *D. Juan Antonio Camacho = Un dibujo a la pluma =*

5. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA: 1844-1900

- *D. Carlos Calderon = Uno. Vista del Alcazar de Sevilla =*
- *Señorita D^a. Josefa Monge = Uno, copia de una Virgen =*
- *Señorita D^a. Enriqueta Leigoimier = Un retrato =*
- *Señorita D^a. Cipriana Alvarez de Machado = Cuatro copias, una de un florero, dos de paisés à la aguada y la restante de una Concepcion =*
- *D. Gumersindo Diaz = Uno original representando una granada =*
- *D. Federico Eder y Gatteus = Dos copias de paisés =*
- *D. Manuel Barron = Uno original, Païs =*
- *D. Juan Benito Gonzalez Perez = Dos copias = Dolorosa y Magdalena =*
- *D. Javier de Urutia = Dos retratos =*
- *D. Enrique Aguado = Uno copia. Restos de una batalla =*
- *D. José Maria Vazquez = Un cuadro copia de una Concepción de Murillo =*
- *Señorita D^a. Salud Pimentel = Dos copias de asuntos sagrados =*
- *D. Gines Maria Noguera = Uno que representa el retrato de una familia =*
- *D. José Maria Castellote = Un retrato =*
- *Señorita D^a. Maria Teresa Noguerols = Tres copias, dos de paisés y otra de asunto de familia =*

Total noventa y cuatro cuadros =

Escultura

- *D. Vicente Luis Hernandez = Un boceto de escultura en barro que representa una Virgen =*
- *D. Miguel Dominguez = Una rosa de caoba =*
- *D. Pablo Gonzalez = Una cuchara de madera labrada con una navaja =*

Arquitectura

- *D. Demetrio de los Rios, = Un proyecto de monumento y fuente dedicado á San Fernando =*

Fotografía

LA ACADEMIA Y SU MUSEO

- *D. Francisco Leygonier = Varios cuadros de retratos y de vistas de Edificios =*
- *D. G. Ortiz = Dos retratos.*

Debido a la inexperiencia del jurado en el proceso de valoración de obras de cara al reparto de premios, hubo una sucesión de acuerdos y correcciones de última hora para conseguir el mejor resultado posible, aunque algunas terminasen en polémica. La sección de pintura solicitó no tomar parte en la valoración de las obras, ya que miembros de ella habían presentado sus pinturas a concurso. Así propuso a la junta que se encargasen de aquello los cinco académicos no profesores restantes, propuesta que fue denegada por la delicadeza del asunto. En cambio, la junta propuso como solución que los profesores que hubiesen presentado obras a concurso, estuviesen en su derecho de pedir ser excluidos del juicio de la adjudicación de premios⁷⁰⁹.

La primera respuesta a aquella medida vino de parte del presidente de la sección de escultura manifestando no poder seleccionar ninguna obra para ser premiada puesto que solo se había presentado un boceto de una escultura por parte del profesor de aquella disciplina, Vicente Luis Hernández, el cual declaraba que exponía la obra sin ninguna pretensión ni ánimo de entrar en concurso. De forma idéntica, Demetrio de los Ríos expuso que él había sido el único en presentar un dibujo para la sección de arquitectura, dejando claro que deseaba quedar fuera del concurso.

En lo relativo a la sección de pintura y siguiendo el ejemplo de las otras secciones, notificaron retirar sus cuadros del concurso los profesores José Escazena y Daza, Manuel Barrón y José Roldán. Sin embargo, la participación en pintura si fue muy numerosa, siendo el dictamen el que sigue: Para primer premio el nº 31 ejecutado por Joaquín D. Bécquer, para segundo el nº 2 pintado por Manuel Cabral y Aguado y como tercero el nº 45, obra de Joaquín Díez. Frente a este veredicto, la Academia acordó entregar así una medalla de oro al primero y dos de plata para cada uno de los restantes seleccionados. Tras esto se acordó fechar la ceremonia de adjudicación de premios en la junta pública del día 15 de mayo a las 1 de la tarde, invitando al acto tan solo a las autoridades, diputación provincial y ayuntamiento⁷¹⁰.

Llegado el día se celebró la junta presidiendo Manuel Cano junto a las autoridades políticas de la ciudad y el rector de la Universidad Literaria, procediéndose a la lectura de una memoria de todo el proceso de gestación y desarrollo de la exposición. Al quedar

⁷⁰⁹ *Ibíd.*, 8-V-1856 (Junta de Gobierno).

⁷¹⁰ *Ibíd.*, 10-V-1856.

desiertas las candidaturas de escultura y arquitectura solo se procedió a la entrega de premios en la relativa a la pintura, siendo los premiados los anteriormente citados, de los cuales solo se presentó Manuel Cabral y Aguado⁷¹¹.

La polémica vino tras el noble gesto de los profesores de retirar del concurso sus obras con la excepción de Joaquín Domínguez Bécquer, el cual casualmente resultó ser el ganador de la medalla de oro del primer premio de pintura. Aquél gesto seguramente levantó críticas contra el profesor ya que, al haber mantenido sus pinturas en el concurso, evitó que aquel premio fuese otorgado a algún estudiante de la escuela, con el consiguiente empuje a su carrera y al prestigio como pintor. La respuesta a aquello vino dada por Joaquín Domínguez Bécquer en junio de aquel año 1856, cuando en un oficio expuso varias razones con *“el obgeto de hacer ver à la Academia que nunca fué su ánimo al presentar sus obras à la esposicion pública, el entrar en concurso para optar al premio acordado à la pintura si otros Profesores separaban las suyas del indicado certamen”*⁷¹². De cualquier modo, aún tras dejar claro que de haber sabido la retirada del resto de profesores hubiese hecho lo mismo, no hizo el amago de devolver la medalla o pedir un nuevo juicio.

De entre los detalles novedosos a destacar de la participación en la exposición fue la presencia de fotografías del célebre Leygonier, uno de los primeros fotógrafos en retratar la Sevilla decimonónica, siendo la temática de las expuestas vistas de edificios y retratos. También señalar la participación de mujeres entre los candidatos por pinturas, siendo esta la primera vez que tienen presencia no solo en una exposición, sino en un certamen artístico organizado por la Academia de Bellas Artes.

El éxito de la exposición motivó a que a lo largo del siguiente año 1857 se repitiese la celebración, esta vez siguiendo con el mismo personal nombrado y con la experiencia acumulada tras esta celebrada edición. Pero llegado el año siguiente se hicieron continuas alusiones que no llegaron a ningún lugar, no celebrándose esta. De hecho, llegado el año 1858, tras todo un año de retrasos y de forma ya decidida a convocarse una nueva edición, se anunció una exposición pública de objetos en la ciudad de Sevilla para la semana de la feria. Tras este anuncio, la Academia decidió suspender la suya propia y ayudar al

⁷¹¹ *Ibíd.*, 15-V-1856.

⁷¹² *Ibíd.*, 14-VI-1856.

ayuntamiento, así como que “*coadyuvara al pensamiento de la Comision enunciada dirigiendose la Corporacion à todos los artistas de conocido mérito invitandolos para que concurran con sus obras al mayor esplendor del acto público, cuya realizacion se intenta*”⁷¹³. No solo contribuyeron movilizandolos a los artistas de la ciudad, sino que incluso facilitaron el material necesario, tales como mesas, banquetas, caballetes y demás útiles que no pudieran sufrir deterioro⁷¹⁴.

⁷¹³ *Ibíd.*, 8-II-1858.

⁷¹⁴ *Ibíd.*, 12-III-1858 (Junta de Gobierno).

5.2.2.3 El caso de las esculturas de Manuel Gutiérrez Cano.

El museo como símbolo de concentración artística fascinaba a los artistas de Sevilla, para los que optar a tener sus obras en él era algo impensable ya que tenía impuesto un carácter sagrado respetado por el público. Las exposiciones temporales fueron la primera aproximación de obras recientes en el edificio, pero hubo una excepción de un artista que consiguió depositar sus obras en el edificio en estos años, sirviéndose de la utilidad de ellas para los estudiantes. Manuel Gutiérrez Cano, escultor que llegaría a ser académico numerario entre 1869 y 1887⁷¹⁵, solicitó a la corporación *“la cesión que desea hacerle de un ejemplar de cada vaciado de Adorno que egecute con el fin de evitar por este medio el perjuicio que pudiera írrogarsele reproduciendo otros sus obras”*⁷¹⁶.

La junta contestó a su petición de forma negativa, por un lado, por no querer calificar su obra y por otro, con el planteamiento de no poder garantizar la protección intelectual de que resultasen copiadas aquellas piezas. De ahí que se le sugirió que tenía el recurso de apelar a *“la Ley para los casos en que se considere perjudicado”*⁷¹⁷. Gutiérrez Cano debió referirse al gobernador de la provincia solicitando su propuesta, la cual fue aceptada por este el 30 de junio de 1855: *“El Sor. Gobernador de la Provincia dispone le sean admitidos à D. Manuel Gutiérrez Cano en el local de la Academia y bajo la custodia de sus empleados, los modelos de sus originales según el mismo interesado tiene solicitado”*⁷¹⁸. Pero el interés real vino en un segundo escrito en el que se matizó *“con el obgeto de hacer valer el derecho de propiedad en la invencion de los mismos”*⁷¹⁹.

En el caso personal de este artista, el interés en depositar sus obras en el edificio no fue por la aspiración espiritual del artista de ver sus obras allí, sino más concretamente dirigidas hacía la idea de sacralidad del recinto, que al ser un lugar respetado por todos, nadie trataría de plagiar sus creaciones. Debió ser un artista con una altísima consideración hacía sus creaciones, siendo simplemente en este caso, vaciados para la clase de adorno.

⁷¹⁵ Muro Orejón, Antonio: *Óp. Cit.*, p.198.

⁷¹⁶ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas III, 1-V-1855.

⁷¹⁷ *Ibíd.*, 1-V-1855.

⁷¹⁸ *Ibíd.*, 30-VI-1855.

⁷¹⁹ *Ibíd.*, 4-VII-1855.

5.2.2.4 La revalorización de la figura de Bartolomé Esteban Murillo.

La eterna presencia de Bartolomé Esteban Murillo en las aulas de la Escuela de Nobles Artes fue uno de los aspectos característicos de la misma. El eterno referente, no solo como pintor sublime sino también como creador de la Academia y punto de partida para los artistas de Sevilla. De ahí que poco fuese necesario para llamar la atención de los estudiantes hacia la producción de Murillo. La repercusión tras la incorporación de la Escuela en el edificio del Museo tuvo algunos efectos en torno a la figura del insigne pintor, tales como el aumento de copistas de sus cuadros y diversos proyectos en torno al aniversario de su muerte.

La posibilidad de copiar los lienzos de Murillo en el Museo despertó bastante interés en los artistas, algo reflejado en las continuas solicitudes para ello, teniendo la junta que acordar no se excediese el número de cuatro copistas a la vez⁷²⁰. De hecho se vieron obligados a establecer un reglamento para los copistas como medida de protección de las obras del Museo⁷²¹.

En los escritos de solicitudes para copistas de estos años se ve el interés casi exclusivo en torno de la figura de Murillo, no efectuándose peticiones para ningún otro artista de los expuestos en el Museo. Por señalar alguno de los nombres de copistas, destacar a José María Vázquez⁷²², Nicolás de la Barrera⁷²³, Antonio Lara y Torres o José María Contreras⁷²⁴; todos autorizados el 30 de junio de 1855. En el año 1856 se dio licencia a Agustín Mora, D. Manuel Ángel y Francisco de Paula Caro⁷²⁵; siendo en 1857 el copista más destacado el artista Valeriano Domínguez Bécquer⁷²⁶. Las solicitudes para aceptar a los copistas eran trasladadas a la sección de pintura, que se encargaba de valorar los candidatos y dar su dictamen acerca de ellos. De hecho en una ocasión, tras negar el acceso a Ricardo Zarazaga, este escribió al ministro de fomento residente en la Corte, Carlos Romero, *“quejandose de que no se le permitia copiar cuadros originales de Murillo*

⁷²⁰ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas III, 3-III- 1855.

⁷²¹ *Ibíd.*, 15-I-1855 (Junta de Gobierno).

⁷²² *Ibíd.*, 3-III-1855.

⁷²³ *Ídem.*

⁷²⁴ *Ibíd.*, 7- V-1855.

⁷²⁵ *Ibíd.*, 11-III-1856.

⁷²⁶ *Ibíd.*, 11-VIII-1857.

en este Museo Provincial”⁷²⁷, tras el cual llegó a conseguir su fin mediante Real Orden a su favor, en la que se le autorizó “*sugetandose al reglamento establecido al efecto por la Academia*”⁷²⁸.

El aumento de interés por la obra de Murillo llegó incluso a llevar a individuos a aprovechar la situación, como Carlos Ordoñez, que escribió una solicitud a la Academia “*esponiendo los meritos que habia contraido su Abuelo en salvar en la invacion de los Franceses los cuadros de Murillo*”⁷²⁹. Sorprendentemente se acordó que mientras el estado de fondos lo permitiese, se le aumentase en dos reales la asignación que ya disfrutaba.

La idea de ejecutar un monumento destinado a perpetuar la memoria de Murillo fue algo que protagonizaba de forma eventual las juntas académicas desde hacía un par de décadas. Esta empresa empezó a materializarse en la forma de una lápida conmemorativa en el verano de 1855⁷³⁰, creándose comisiones⁷³¹ en las que participasen individuos de todas las secciones para conseguir la mejor ejecución del recuerdo a Murillo. Muy discutido fue el asunto de la inscripción que debía llevar la lápida⁷³², sobre la cual se llegó a un acuerdo en mayo de 1856 tras presentar su propuesta el secretario Antonio Colom⁷³³:

*“Para perpetuar la memoria
de que en el ambito de esta plaza,
hasta poco hace templo Sagrado,
estan depositadas las cenizas
del celebre pintor Sevillano
Bartolomé Esteban Murillo;
la Academia de Bellas Artes
acordó ~~colocar~~ poner esta lápida,
modesto monumento, pero el primero,
que se consagra à su ilustre fundador. 1856”.*

⁷²⁷ *Ibíd.*, 1-V-1855.

⁷²⁸ *Ibíd.*, 24-IX-1855.

⁷²⁹ *Ibíd.*, 22-II-1856.

⁷³⁰ *Ibíd.*, 4-VII-1855.

⁷³¹ *Ibíd.*, 24-IX-1855.

⁷³² *Ibíd.*, 9-XI-1855.

⁷³³ *Ibíd.*, 10-V-1856.

Se estableció como lugar para la lápida a la plaza de Santa Cruz, dándose permiso por parte del Ayuntamiento en 14 de junio de 1856. El proyecto de la lápida se vio retrasado debido a que paralelamente se empezó a desarrollar otra propuesta para un monumento a Murillo. La lápida se continuó en el año 1858 cuando para la elaboración de las letras se hizo la petición al General de Artillería para que diese las órdenes al director de la fundición⁷³⁴, las cuales estuvieron listas en el mes de agosto de 1858 ascendiendo el coste a 804 reales de vellón⁷³⁵.

La cooperación con el Ayuntamiento fue cordial en todo caso, llegando incluso a autorizar a la Academia a vaciar la fuente pública de la plaza de Santa Cruz y colocar en su sitio la lápida proyectada: *“manifestando al mismo tiempo à la Corporación se sirva nombrar una Comision de su seno que unida à la de Obras públicas, con asistencia del Arquitecto fontanero, bajo cuya inspeccion deberá egecutarse la obra, designen la nueva situacion de la fuente, con obgeto de evitar posteriores reclamaciones de algun tercero que se crea perjudicado; estableciendo dos grifos en esta y utilizando S.E. en otro destino de aprovechamiento comun, los derribos de la que hoy existe; y la Junta acordó acceder à lo que se la proponia, nombrando al efecto à los Señores D. Joaquín Fernandez, D. Demetrio de los Rios y D. Juan Talavera de la Vega”*⁷³⁶. Como puede comprobarse hoy día, aquello no llegó a ejecutarse, siendo colocada en la fachada oeste de la plaza de Santa Cruz, siendo proyectando por Demetrio de los Rios para aquella el dibujo de la decoración que debía hacerse⁷³⁷.

Para el mes de diciembre de 1858, la colocación de la lápida se encontraba muy adelantada pero el estado de fondos no permitió dar demasiada solemnidad al acto de descubrimiento de la lápida. Se acordó mostrarla al público el primer día de enero de 1859, fecha que coincidiría con el aniversario del bautismo de Murillo, para lo que se dispuso se adornase la plaza de un modo muy sencillo, siendo el Director de la Escuela el encargado

⁷³⁴ *Ibíd.*, 12-III-1858.

⁷³⁵ *Ibíd.*, 16-VIII-1858.

⁷³⁶ *Ibíd.*, 16-X-1858.

⁷³⁷ *Ibíd.*, 12-XI-1858 (Junta de Gobierno).

de organizar aquello⁷³⁸. Tras el acto se redactó e imprimió una noticia descriptiva del evento acompañada de noticias curiosas en torno a Murillo⁷³⁹.

Para completar los homenajes de aquel año 1859 a la figura de Murillo, el Duque de Montpensier quiso también honrar su figura con motivo del aniversario de su fallecimiento celebrando una misa en la plaza de la Santa Cruz, para la cual se vio obligado a desistir al no poder acceder a ello tras la negativa del Cardenal⁷⁴⁰. Tras esto se propuso como alternativa “*mandar decir una misa cantada de Requiem en la Parroquia de Sta. Cruz con una modesta solemnidad funeraria el día tres de Abril aniversario de la muerte del insigne fundador de esta Academia*”⁷⁴¹. Fue bien recibida la propuesta, aunque se pasó a celebrarse el viernes 8 a las 12 de la mañana pasando a cantar en ella miembros de la Sociedad Filarmónica y artistas del teatro de San Fernando. Para la celebración se acordó “*invitar con este objeto a S.S.A.A.R.R., Emmo. Cardenal Obispo, é Ilmo. Sor. Gobernador de la Provincia*”⁷⁴², siendo aquello aceptado con la asistencia de miembros del Cabildo Catedralicio. La Misa de Réquiem se celebró de forma exitosa en la parroquia de la Santa Cruz, ascendiendo el coste de la misma a 2907 reales de vellón, de los cuales no tuvo que desembolsar nada la Academia. El discurso del descubrimiento público de la lápida fue pronunciado por Fernández Espino y el relato de lo ocurrido en la misa e inauguración por parte del señor de Gabriel. Finalmente se formó una comisión para que hiciese desaparecer del portal de la casa del difunto López Cepero, una lápida que epesaba haber fallecido en la misma Bartolomé Esteban Murillo, lo cual contradecía lo escrito por la Academia en el folleto publicado⁷⁴³.

⁷³⁸ *Ibíd.*, 15-XII-1858 (Junta de Gobierno).

⁷³⁹ *Ibíd.*, 16-II-1859.

⁷⁴⁰ *Ibíd.*, 28-III-1859.

⁷⁴¹ *Ídem.*

⁷⁴² *Ibíd.*, 4-IV-1859.

⁷⁴³ *Ibíd.*, 8-V-1859.



Ilustración 50. Lápida conmemorativa de Bartolomé Esteban Murillo, Plaza de Santa Cruz de Sevilla.

5.2.2.4.1 El monumento a Murillo.

Paralelamente a la instalación de la lápida y de los actos ceremoniales en torno a la figura de Murillo se estuvo gestando la propuesta de creación de un monumento sencillo para ser colocado en el lugar donde se sospechaba se encontraba enterrado Murillo⁷⁴⁴. Aquella propuesta junto a otros proyectos presentados por la Sociedad de Emulación y Fomento fueron dirigidos al Duque de Montpensier sin recibir respuesta o devolución de ellos, por lo que fueron suspendidos en aquel momento ante el desinterés que imperaba⁷⁴⁵.

Meses después se retomó la idea del proyecto de monumento, cuando la sección de arquitectura habló de la problemática de la corta asignación para la construcción, factor que afectaría la belleza de lo proyectado. Se juzgó que los artistas que ejecutaron los dibujos debían ser muy capaces de elaborar algo con mucha más calidad a pesar del límite de coste que tenían establecido. El lema del monumento sería *“Eterno lauro al inmortal Murillo”*, siendo el dictamen arquitectónico en profundidad sobre el proyecto presentado el que sigue: *“en este proyecto el pensamiento en general es bueno; pero en detalle, el cuerpo bajo es demasiado tosco en relacion con el principal, echando de menos la representacion del almohadillado en los paramentos laterales y la coronacion de este cuerpo; que en el principal hay una alchivolta inmotivada, à la corniza le falta la corona ò plafom: la cresteria es de dimensiones desproporcionadas para los elementos que constituyen la corniza; que el conjunto general cornizamiento está al parecer de la Seccion demasiado tallado y que ademas no considera admisible en este monumento que el basamento sea de piedra cipia, si no que debe ser construido tambien de mármol”*⁷⁴⁶. Aquella propuesta resultó insuficiente debido a que no se incluyó un presupuesto detallado, algo esencial para garantizar la ejecución de la obra, ni en el aspecto de materiales ni medidas o precios. Se trató sobre la ejecución de una estatua para la cual se trató se comentase aquello a la sección de escultura en el caso de que llegase a aceptarse.

Tras la recepción de una invitación de la Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento para que la Academia nombrase una comisión encargada de erigir una estatua de Murillo se acordó que los responsables de aquella tarea fuesen Ángel de Ayala y Fernando

⁷⁴⁴ *Ibíd.*, 17-XII-1856.

⁷⁴⁵ *Ibíd.*, 18-VI-1857.

⁷⁴⁶ *Ibíd.*, 11-VIII-1857.

de Gabriel y Ruiz de Apodaca⁷⁴⁷. Coincidiendo con las fechas en las que se estuvo investigando acerca de las posibilidades de la fundición de una escultura de Murillo, hizo un regalo para la Academia el escultor Leoncio Baglietto de un busto a molde perdido del insigne pintor⁷⁴⁸.

Debido al alto coste que estaba planteando aquella empresa, el presidente de la comisión para el monumento invitó a la Academia a que contribuyese con la cantidad que le fuese posible, así como que transmitiese aquello a los artistas para que donasen objetos de su pertenencia con el fin de organizar una rifa. La junta se desentendió en este momento de cualquier carga económica haciendo alusión a que acababan de reunir de forma muy laboriosa lo justo para colocar una lápida conmemorativa en el lugar donde estaban sus cenizas⁷⁴⁹.

Sobre el lugar pensado para el monumento, en un principio estaba proyectado ubicarlo en la Plaza de la infanta Isabel⁷⁵⁰, determinación que se modificó en el año 1861 *“por creer paraje mas adecuado el paseo frontero al Museo ”*⁷⁵¹.

La notificación de haberse terminado la escultura de Murillo fue comunicada por el académico Fernando de Gabriel Ruiz y Apodaca en noviembre de 1861, cuando recibió una fotografía mostrándola junto a la nota del gasto empleado en la ejecución de la misma⁷⁵². Finalmente en diciembre de 1863 ya estaba concluido el monumento, invitando a todos los miembros de la Academia al descubrimiento tratando de darle la mayor solemnidad posible⁷⁵³. La escultura había sido encargada a Sabino de Medina y fundida en los talleres parisinos Eck y Durand. El pedestal lo proyectó Demetrio de los Ríos, siendo esculpido en Carrara por los por los canteros italianos José Vanelli, Antonio Caniparoli y Federico Giemigniani.

Fue muy aplaudido por la Academia el académico De Gabriel por el buen cumplimiento y representación de la corporación en la Comisión Central del monumento

⁷⁴⁷ *Ibíd.*, 17-V-1858.

⁷⁴⁸ *Ibíd.*, 16-VIII-1858.

⁷⁴⁹ *Ibíd.*, 12-XI-1858.

⁷⁵⁰ Denominación empleada entre 1857 y 1868 para la actual Plaza Nueva.

⁷⁵¹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas III, 12-VI-1861.

⁷⁵² *Ibíd.*, 18-XI-1861.

⁷⁵³ *Ibíd.*, 11-XII-1863.

que había llevado a buen puerto aquella empresa⁷⁵⁴. Tras la inauguración del monumento se publicó una “Corona Poética”, de las que se entregaron en la Academia 29 ejemplares a repartir entre presidente, consiliarios y académicos⁷⁵⁵.



Ilustración 51. Estatua de Murillo, Sabino de Medina, 1864, Plaza del Museo, Sevilla.

⁷⁵⁴ *Ibíd.*, 9-I-1864.

⁷⁵⁵ *Ibíd.*, 7-III-1864.



Ilustración 52. Fotografía de la Estatua de Murillo. J. Laurent, 1870 aprox⁷⁵⁶.

⁷⁵⁶ Biblioteca Nacional: Signatura 17/4/40 PID bdh0000019415

5.3 LA REINSTALACIÓN DE LA COMISIÓN DE MONUMENTOS Y LA DIRECCIÓN DEL MUSEO: 1858-1867.

Después de la entrega del Museo a la Academia, efectuada en diciembre de 1854 tras varios retrasos, la actividad de la Comisión de Monumentos fue mermando progresivamente hasta desaparecer completamente en 1857. En ese mismo año se publicó la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857 en la que siguiendo el artículo 164, los Museos se devolvían a las Comisiones de Monumentos. Esta ley resultó ser un importante paso para la reorganización de las Comisiones, las cuales desde 1854 estaban buscando una mayor especialización de los miembros⁷⁵⁷, siendo ahora absorbida la Comisión Central por la Real Academia de San Fernando.

No sería hasta el 9 de junio de 1858 cuando se celebró la junta de reinstalación de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Sevilla, en la que se trató el nombramiento de vicepresidente a Miguel de Carvajal tras fallecer Manuel López Cepero y el de Amador de los Ríos como vocal; así como del presupuesto para el año siguiente.

Tras aquello, la Comisión volvió a la actividad, aunque tras la revisión de sus actas, la implicación para con el Museo fue bastante limitada, centrándose en los monumentos de la provincia, especialmente en Itálica. De esta forma puede decirse que la dirección estaba más bien distribuida entre la Comisión y la Academia de Bellas Artes, siendo la primera la encargada de supervisar los temas económicos y de presupuesto, mientras la Academia y el personal de la Escuela supervisaban la dirección del Museo. Aquí la distribución

⁷⁵⁷ Por Real Decreto de 15 de noviembre de 1854 se reorganizaron la Comisión Central y las Provinciales buscando una mayor especialización de sus miembros, visto en López Rodríguez, Raquel M.: *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 2011, BUSCAR PAG., EN TESIS P.46.

económica establecida por la Comisión de Monumentos para el año 1860 como ejemplo de su reparto de capital⁷⁵⁸:

<i>Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos.</i>	<i>R. Von.</i>
<i>Para gastos de la misma</i>	<i>3.000</i>
<i>Conservación de las Ruinas de Ytalica</i>	<i>10.000</i>
<i>Museo</i>	<i>14.500</i>

La estrecha relación entre ambas instituciones abordó temas patrimoniales de la provincia, del tipo de la inspección de las pinturas murales de San Isidoro del Campo, para la que formaron una comisión mixta compuesta por individuos de las dos⁷⁵⁹. Pero principalmente el Museo siguió las directrices establecidas con anterioridad por la Academia de Bellas Artes. Un ejemplo de esto es el relacionado con el reglamento de copistas redactado por la sección de pintura, del cual tuvo que hacer uso la Comisión tras recibirse una petición de Antonio Boyer. Tras recurrir al reglamento y comprobar que funcionaba de forma correcta, el nuevo gobierno lo firmó como propio, permitiendo al solicitante que accediese a copiar al salón de Murillo matizando “*el sentimiento que causaba à la Comision el no poder permitirle hacer uso de una escalerita de dos varas de altura, que para proporcionarse la mayor comodidad posible deseaba emplear, por oponerse terminantemente à ello el articulo cuarto del espresado Reglamento*”⁷⁶⁰.

Los cambios de gobierno del Museo no sentaron nada bien a su desarrollo, el cual se vio estancado debido a que los componentes de la Comisión iban perdiendo el interés por este de forma progresiva. En esta década de 1860 la Comisión de Monumentos se centró caso de forma exclusiva con la creación del Museo Arqueológico, así como en la instalación del mismo en las galerías bajas del ex convento de la Merced⁷⁶¹. Si ya de por sí aquello interesaba bastante a los comisionados, quizás aquel criterio se potenciase tras la

⁷⁵⁸ Archivo de la Comisión de Monumentos de Históricos y Artísticos de la provincia de Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas II, 7-I-1860.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, 5-II y 23-II de 1859.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, 5-II-1859.

⁷⁶¹ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas II, 11-X-1863.

reestructuración de las comisiones provinciales de monumentos de 1865, en la que se les incorporó la Academia de la Historia⁷⁶².

Por parte de la Academia, la pérdida de la dirección del Museo les hizo también distanciarse de este, que en un primer estadio del proceso buscó dejar clara la separación del patrimonio que les pertenecía, evitando así confusiones. De aquello se encargó Antonio Cabral Bejarano, colocando los cuadros de la Academia en *“la Sala de Juntas, en el despacho del Secretario, en la Secretaria y en el Cuarto del Cristo, ó sea en el que está en la Yglesia”*⁷⁶³. Además se acordó la construcción de *“un tabique en el corredor primero después de la Subida de la nueva escalera á las Clases con el obgeto de formar allí un despacho para el Conserge de la Academia”*⁷⁶⁴. Antonio Cabral Bejarano fallecería aquel mismo año de 1861⁷⁶⁵, siendo nombrado al poco tiempo para el puesto de conserje del Museo a su hijo Francisco Cabral y Aguado⁷⁶⁶.

Un importante avance en lo respectivo al personal del Museo estuvo la petición directa desde la Real Academia de San Fernando para la creación de la plaza de restaurador de cuadros expresamente para Manuel María Alarcón⁷⁶⁷. La necesidad de la figura de un restaurador resultaba imprescindible, aunque prácticamente no se permitió que ningún otro artista optase a aquel puesto: *“la utilidad de conferir la citada plaza al que la tiene solicitada, debe solo manifestarse, atendidos los informes de persona de idoneidad é inteligencia, que D. Manuel Maria Alarcon posee con ventaja dichas cualidades y que de ellas ha dado suficientes pruebas en cuantas restauraciones ha hecho en esta ciudad”*⁷⁶⁸. A pesar de establecer que la aprobación estuviese en manos de la sección de pintura, se dejó bien claro por parte de la academia madrileña que debía ser el candidato que proponían. El único que intentó presentarse a aquella plaza fue el conserje del establecimiento Juan Cabral y Aguado, el cual generó un informe en el que *“reconoce esta Academia que D. Juan Cabral Bejarano es un joven artista recomendable no tiene noticia*

⁷⁶² *Ibíd.*, 30-X-1866.

⁷⁶³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 30-I-1861.

⁷⁶⁴ *Ídem.*

⁷⁶⁵ Archivo de la Comisión de Monumentos de Sevilla, Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas II, 23-IX-1861.

⁷⁶⁶ *Ibíd.*, 7-XII-1861.

⁷⁶⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas IV, 2-X-1863.

⁷⁶⁸ *Ídem.*

de que se haya dedicado al difícil trabajo de la restauracion”⁷⁶⁹.

La creación oficial de la plaza vino con una comunicación del director general de instrucción pública en la que informaba que “*S.M. la Reyna habia tenido a bien el crear una plaza de Restaurador de este Museo Provincial nombrando para desempeñarla á D. Manuel María Alarcon y bajo condicion de que solo se hagan las restauraciones mas precisas y siempre con conocimiento y direccion de la Academia de Bellas Artes*”⁷⁷⁰. El nombramiento se hizo oficial mediante Real Orden de seis de febrero de 1864 con la dotación de 2500 pesetas anuales. Tras esto se designó a los individuos de la sección de pintura que debían ponerse de acuerdo con la Comisión de Monumentos con el fin de establecer las restauraciones necesarias.

Otro nombramiento importante fue el de Joaquín Domínguez Bécquer como conservador⁷⁷¹, el cual intervino de forma activa frente a la pasividad que imperó en los años previos. Como tras cada cambio de dirección del Museo, se abordó una nueva revisión de los fondos, aunque en este momento fue más enfocado hacia los intereses de la Comisión de Monumentos, principalmente arqueológicos. Se llegó incluso a cerrar el Museo en el año 1866 de forma indefinida mientras abordaban las tareas de clasificación y colocación de piezas arqueológicas y cuadros⁷⁷². La arqueología se fue distribuyendo a lo largo de los claustros del patio grande, del pequeño y del vestíbulo; colgando algunas pinturas en las partes altas de los muros para evitar así el deterioro que implicaban los almacenes. Tras la creación del Museo Arqueológico Nacional por Real Decreto de 20 de marzo de 1867, el gobierno central inició una campaña de petición de obras arqueológicas con el fin de contribuir al crecimiento de sus fondos, algo que afortunadamente suscitó continuas negativas y retrasos por parte de los comisionados⁷⁷³.

A lo largo del proceso y como fruto de la colaboración de Domínguez Bécquer y Eduardo Cano se entregó un listado de piezas importantes que requerían ser restauradas con emergencia, centrado casi exclusivamente en obras de Murillo (San Antonio y Santo

⁷⁶⁹ *Ibíd.*, 9-I-1864.

⁷⁷⁰ *Ibíd.*, 7-III-1864.

⁷⁷¹ *Ibíd.*, 30-X-1866.

⁷⁷² *Ibíd.*, 4-XII-1866.

⁷⁷³ *Ibíd.*, 5-XI-1867.

Tomás, el Nacimiento, San Leandro y San Buenaventura, Concepción Grande) junto al Martirio de Santo Tomás de Roelas y el San Bruno de Zurbarán⁷⁷⁴.

⁷⁷⁴ *Ibíd.*, 21-I-1867.

5.3.1 OBRAS EJECUTADAS EN EL EDIFICIO BAJO LA SUPERVISIÓN DE LA COMISIÓN DE MONUMENTOS.

Las primeras obras que se ejecutaron en el edificio en la década de 1840 fueron básicamente de acondicionamiento para permitir la rápida apertura del Museo, aunque de forma limitada al estar en un estadio muy temprano de su habilitación. Aquellas intervenciones eran ambiciosas, pero no consiguieron abarcar todo el espacio disponible, algo bastante lógico debido a lo desmesurado del conjunto. Tras la incorporación de la Escuela de Nobles Artes en 1850 empezaron a necesitarse una nueva serie de obras que permitiesen el empleo adecuado del edificio para que pudiese responder a las necesidades tanto expositivas como para la enseñanza. Si bien el motivo de reformar el edificio no solo era el adecuarlo a las exigencias de las instituciones que albergaba sino el poder atender a las numerosas amenazas de la estructura del ex convento. Quizás la primera llamada de atención más seria llegó en 1853 cuando empezó a desprenderse la bóveda del salón de la antigua Iglesia con la amenaza de ruina del cañón, movilizándose los arquitectos para evitar el desplome⁷⁷⁵.

5.3.1.1 Escuela de Bellas Artes.

Las primeras reformas acordadas para ejecutar en la zona de la Escuela fueron firmadas el 20 de Junio de 1859⁷⁷⁶ por una comisión compuesta por Miguel de Carvajal, Ayala, Cabral Bejarano, Demetrio de los Ríos, Hernández y García Pérez. Aquellas iban enfocadas tanto a las habitaciones localizadas en el piso bajo como en el alto, incluyendo incluso un proyecto de escalera firmado el 19 de Julio de 1859 por Demetrio de los Ríos:

Nota de las reformas acordadas por la Comisión.

Piso Bajo

Poner 4 vidrieras en la Clase de Escultura y Biblioteca

Concluir el cuarto de deposito del barro

⁷⁷⁵ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 94, exp.11.

⁷⁷⁶ *Ibíd.*, Legajo 60, exp. “Reformas Acordadas en la Escuela, 1859”.

LA ACADEMIA Y SU MUSEO

Colocar en el almacén de estatuas las tablas que estaban en el otro

Abrir un hueco y colocar una puerta en la Galería para comunicar con el Cuarto del Director y cerrar otro hueco en el mismo

Colocar una puerta de cristales en la Biblioteca debajo del arco y quitar la puerta del cuarto del aceite trasladándola a la galería.

Abrir y colocar una puerta en la galería para la comunicación del estudio del Director y un tabique para el paso al mismo

Piso Alto

Poner una puerta en el arco de entrada a la clase de Dibujo de Maestros de Obras y en la otra de cristales.

Abrir un hueco al exterior igual al que existe en la Clase de Dibujo ante dicha, solo con vidriera y antepecho de hierro.

Poner cielo raso en el Cuarto de Profesores de la enseñanza de Maestros de Obras.

Recorrer las solerías y resanar las paredes de los corredores”.

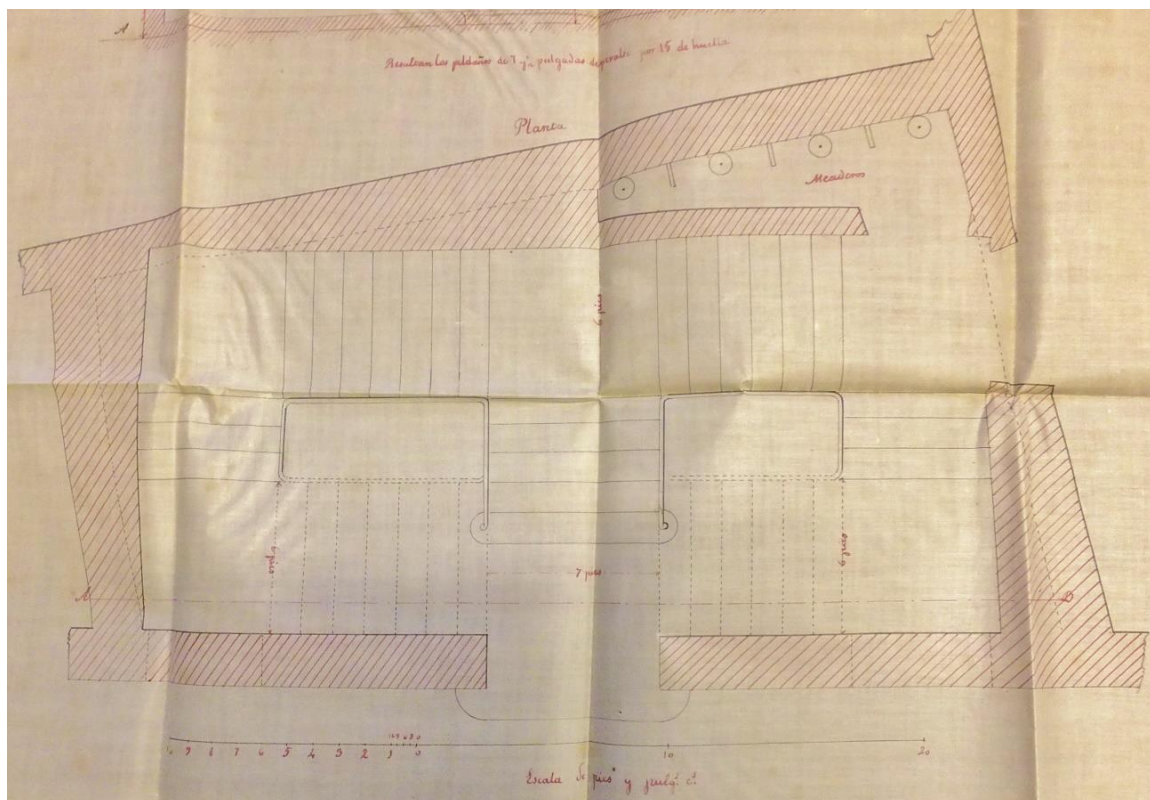


Ilustración 53. Planta del Proyecto de Escalera para la Escuela Profesional de Bellas Artes, Demetrio de los Ríos, 1859, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes.

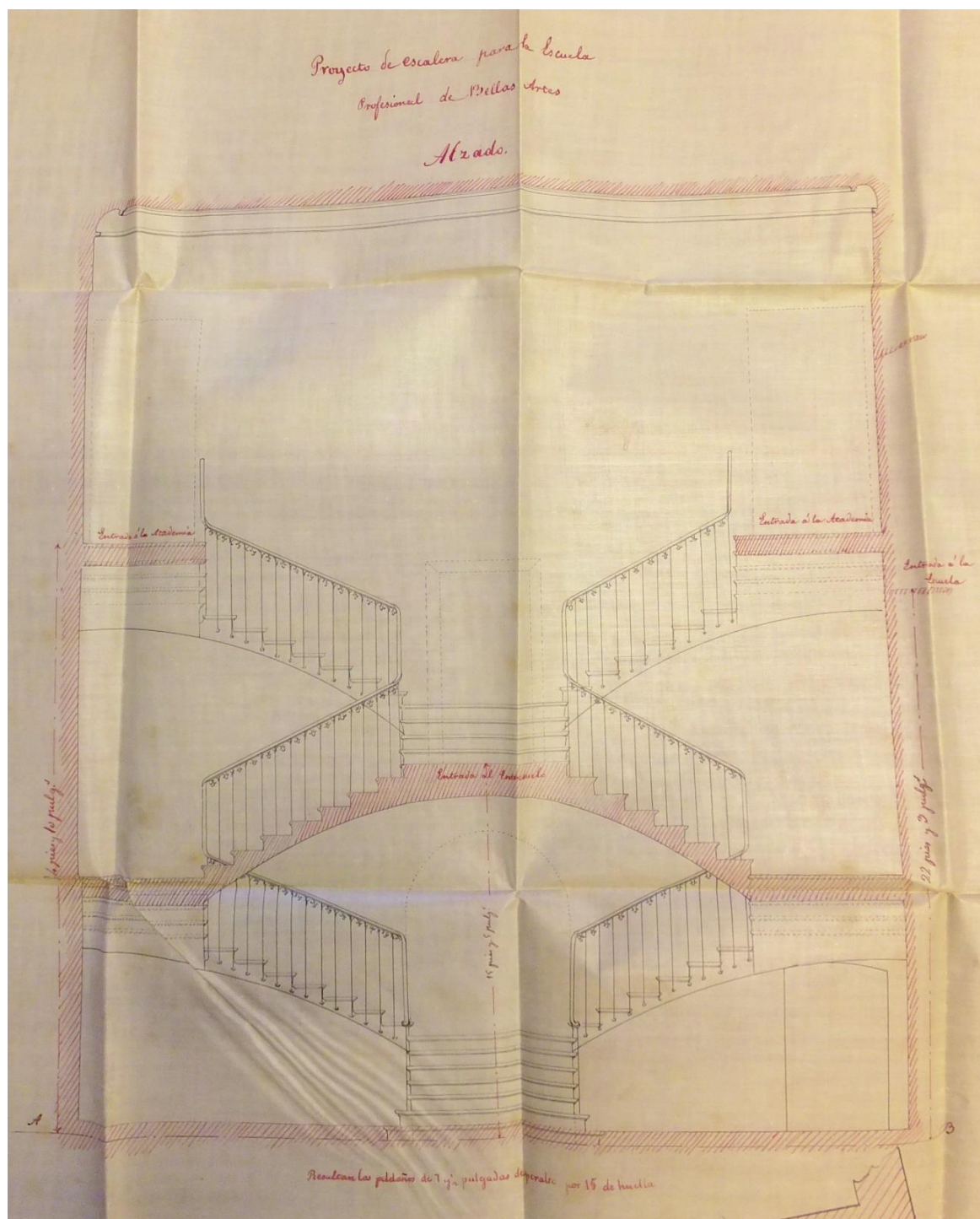


Ilustración 54. Alzado del Proyecto de Escalera para la Escuela Profesional de Bellas Artes, Demetrio de los Ríos, 1859, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes.

Cuatro años después, concretamente en la primavera de 1863 y tras efectuarse un reconocimiento de la Escuela se llegó a la conclusión que debido a su evidente estado ruinoso se debía completar un expediente de obras de reparación. Este plan de intervenciones era de mayor complejidad que la anterior puesto que implicaba actuaciones más serias⁷⁷⁷.

En el patio que daba a la Escuela, de los Bojes, se planteó la necesidad de recomponer las bóvedas de las galerías y arreglar la solería de las calles del jardín. Igualar las puertas del patio incorporando las que faltaban con modelos idénticos para mantener el decoro. Los muros debían de revocarse y pintarse al temple siguiendo el mismo estilo del resto del patio. En las galerías altas que daban al mismo patio también había que intervenir los techos, arreglando las armaduras y los canales construyendo cielos rasos para tratar de evitar la caída de tierra de los tejados, además de arreglar la solería con ladrillo revocado.

En cuanto al resto de espacios de la Escuela, el depósito necesitaba que se pavimentase en ladrillo y se revocasen los muros. En las aulas intervenir el entarimado y en algunas el techo, como era el caso de la de anatomía en la que se pedía crear un cielo raso. En la clase de colorido y composición existía en un muro dos grandes grietas que daban al corral cuya única solución fiable era el derribo hasta los cimientos para construir de nuevo.

Junto a este proyecto, firmado por el arquitecto y profesor de la Escuela, Joaquín Fernández en 15 de abril de 1863 se incluye un plano del espacio correspondiente a la Escuela dentro del conjunto de la Merced. En él se puede comprobar cómo se articulan los espacios en torno al patio de los Bojes, pudiendo conocerse la distribución exacta en el edificio de cada uno de los espacios de la Escuela.

Descripcion de las obras de reparacion y demas necesarias de nueva construccion de la Escuela profesional de Bellas Artes de Sevilla.

En conformidad á lo prevenido en la comunicacion de VS. En que se sirve acordar pase á reconocer las partes del edificio de la Escuela Profesional, en que se ha empezado á notar

⁷⁷⁷ *Ibíd.*, Legajo 60, exp. “Expediente para las obras de reparación necesarias en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla 1863”.

ruina, formando al efecto el oportuno presupuesto, así como tambien el de las obras de reparacion de urgente necesidad, he practicado dicho reconocimiento resultando de él las consideraciones siguientes:

Que en el patio principal es de absoluta necesidad la recomposicion de las bóvedas de las galerias por las muchas grietas que presentan; colocar en posicion vertical dos columnas que se hallan fuera de ella, construir de nuevo el pavimento de dichas galerias por encontrarse el que hoy tiene muy malo siendo conveniente fuese de asfalto por el uso continuo que se hace de ellos para la entrada á las clases y demas departamentos de la Escuela; igualmente se hallan en el mismo estado los pasos alrededor de dichas galerias que pertenecen al jardin, debiendo construirse igualmente de la misma materia, pues en la caida de las aguas de los tejados presentaria mayor resistencia que el ladrillo con que hoy se encuentran solados; tambien deben solarase dos de las cuatro calles ó paseos que dividen el jardin por encontrarse destruido el ladrillo que tienen; tanto estas calles ó paseo como la de alrededor de las galerias deben sugetarse por medio de un encristado de piedra. En uno de los ángulos de una de las galerias hay que colocar dos tirantas de hierro para contener el empuje que hacen los arcos en los muros algo resentidos.

La pieza de paso á las clases del natural y antiguo debe enlosarse por el mal estado en que se encuentra; y en la sala destinada a biblioteca debera establecerse un entarimado á fin de preservar la humedad á la estanteria y ser por lo tanto mas conveniente á los que concurren á ella para estudiar.

El cuarto de depósito de útiles, necesita tambien reformarse, colocandole un pavimento de ladrillo que no tiene, rebocando los paramentos de sus muros.

Para mayor decencia y regularidad del patio deberan colocarse cuatro puertas, mamparas iguales à las demas que existen, por ser diferentes á estas arreglando los huecos de dos de ellas.

Las galerias altas del referido patio tambien de necesidad solarlas de nuevo con ladrillo rebocado, por la misma razon que hemos expuesto en las bajas, construyendo cielos rasos en todas ellas, para privar la continua caida de las tierras de los tejados por el mal estado del entabacado. Una de las partes que se encuentran en peor estado á todos los expuestas, es un trozo de una de las galerias altas, por haberse desprendido en parte

los pares de la armadura á una sola agua del durmiente ó solera, tambien lo están en mal estado los cuatro canales maestros de los ángulos, debiendo por lo tanto disolverlas, así como el trozo en que se han desprendido por sus cabezas los pares.

Tambien hay que colocar diez y seis tirantas de hierro en los cuatro lados de dichas galerias á fin de contrarrestar el empuje que está verificando la armadura sobre los muros algun tanto ya desplomados.

En la sala de Anatomia se contruirá un cielo raso para cubrir así el deterioro en que se halla su entablado.

Los paramentos exteriores de los muros del patio deberán rebocarse y pintarse al temple, á fin de darle el aspecto que requiere con relacion á las demas partes del referido patio.

En la clase alta de Colorido y composicion aparecen dos grietas de bastante consideracion en los muros que forman el ángulo que dá al corral, de las cuales, una afecta desde la parte superior del muro donde descansa la armadura y la otra desde el tapamento del cuchillo de armadura, á una distancia de 3m 50c del ángulo por ambos muros, siguienedo una direccion oblicua hasta legar á unirse pròximamente á dicho ángulo á la altura de otro, 3m50c. Bajo este concepto dichos dos trozos de muros comprendidos desde las grietas hasta el ángulo se hallan obrando sus pesos sobre plano, inclinados, contribuyendo de esta manera á que se verifiquen el resblandecimiento consiguiente y dé lugar a la ruina parcial tanto de la clase alta como de la baja correspondiente. Por lo expuesto se deduce la necesidad que existe de no poder hacer uso de esta clase á fin de evitar el peligro que amenaza. La reparacion se reduce exclusivamente á derribo hasta el cimientto los dos trozos de muro que comprenden las grietas, apeando el suelo y armadura que se hallan en buen estado.

En vista de todo lo expuesto y en consideracion á ser de pura necesidad las obras proyectadas, tengo la honra de remitir á V.S. el adjunto presupuesto de gastos segun se sirve prevenirme por la presentada comunicacion. Así como tambien el plano de la parte del edificio en que se encuentran las obras. Sevilla 15 de Abril de 1863=Joaquin Fernandez.



Ilustración 55. Plano de la planta baja del edificio del Museo, espacios destinados a Escuela Profesional de Bellas Artes, Joaquín Fernández, Sevilla 15 de abril de 1863, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes.

5.3.1.2 Museo de Bellas Artes.

La necesidad de intervenir los espacios destinados a Museo ha sido toda una constante a lo largo de su historia. Las malas condiciones estructurales siempre han estado presentes generando conflictos con las autoridades por la importante necesidad presupuestaria que acarreaban. Los focos principales de intervención del Museo fueron el salón principal o antigua iglesia y el salón alto o de Murillo. Estos dos espacios requerían de atenciones especiales para conseguir dotarlos de estabilidad y evitar las incesantes amenazas de ruina, siendo especialmente destacables tanto los trabajos ejecutados en esta década de 1860 como los posteriores iniciados en la de 1880.

La primera operación en esta década se ejecutó en la iglesia en 1860, estando enfocada en el decoro de la sala mediante la colocación de cortinas en ventanas y medios puntos, así como de esterillas de cáñamo. La cuenta de gastos ascendió a 1.350,83 reales de vellón, siendo firmada por Antonio Cabral Bejarano, Antonio Colón y Miguel de Carvajal el 18 de febrero de 1861⁷⁷⁸.

Sin embargo, los trabajos de peso empezaron en 1861, año en que se planteó una serie de importantes obras que una vez enumeradas solicitaron en varias ocasiones el presupuesto respectivo. Aquellas afectaban a todo el conjunto que implicaba el Museo provincial, empezando por la Iglesia. En este salón principal tenían planteado quitar el presbiterio y arreglar tanto el pavimento como las pilastras. También era necesario pintar el espacio al temple, afectando esto incluso al ornato de las bóvedas. Subiendo a los espacios del nivel superior, la escalera requería de limpieza en paramentos y bóvedas, así como de algunos repintes. Las galerías altas necesitaban no solo tareas similares de limpieza y pintura al temple, sino que se ordenó la instalación de balcones y ventanas acristaladas.

El salón superior dedicado al Museo, denominado en esta década de 1860 como de Murillo, exigía una reforma de gran importancia, la cual tras iniciarse necesitó de otras obras adicionales en los años siguientes.

⁷⁷⁸ *Ibíd.*, Legajo 60, exp. “Cuenta Reparación Salón Bajo”.

En este primer planteamiento se proyectó la instalación de una linterna de hierro cubierta de cristal, algo que implicaba un aumento de los muros para que pudiese soportar aquella nueva cubrición. Trabajos en cubierta como la creación de un cielo raso y su pintura, cerrar los huecos de ventanas y adecentar el pavimento con solería de mármol genovés. Una vez resultase completado el trabajo, se empapelarían las paredes y se colocaría una baranda para evitar daños en los cuadros expuestos.

Tras tener planteados los gastos anuales designados para Academia, Escuela y Museo se comunicaron estas necesidades al gobierno de la provincia, el cual finalmente tras solicitar un presupuesto consideró incluirlo como partida adicional de gastos aquel año de 1861-62. Firmado el 14 de Abril de 1861 por el vicepresidente de la Diputación⁷⁷⁹, se pasó a la Comisión de Monumentos para que diesen su veredicto:

Presupuesto adicional con el objeto de hacer en el Museo Provincial de Pinturas las reformas necesarias hasta dejarlo en el estado decoroso que reclama su importancia.

Ynstruccion Pública

Articulo 5º.

Museo

<i>Salón 1º que fue Templo</i>	<i>R. von.</i>
<i>Por quitar el presbiterio</i>	2.000
<i>Por resanar el pavimento</i>	2.000
<i>Por rozar veinte pilastras de 15 varas de alto y una de ancho, hacer una mensula en vez del capitel y enlucir la parte rozada</i>	6.600
<i>Por pintar al temple todo el Salón desde la corniza al suelo</i>	4.500
<i>Por retocar los ornatos y figuras de la bóveda</i>	1.000
<i>Por ocho cortinas de lienzo para otros tantos huecos de ventana de seis varas de alto y ancho proporcionado, argollas, tiras de cañamo, hechura y colocación</i>	1.100

⁷⁷⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 94, exp. 16.

5. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA: 1844-1900

Galerías Altas	
<i>Por pintar al temple las cuatro galerías</i>	1.000
<i>Por id. veinte y tres pares de puertas de cristal y veinte y dos balcones de hierro</i>	900
Escalera	
<i>Por limpiar y resanar la bóveda y las paredes</i>	800
<i>Por pintar al óleo ocho pares de puertas con cancelas de cristal à 40 r^s cada una</i>	320
Salón 2º ó de Murillo	
<i>Por la construccion y colocacion de una linterna de hierro cubierta con cristales de forma eliptica ó hipodroínica segun mejor convenga, midiendo 7m de anchura y 10 de largo</i>	26.000
<i>Por dos tirantas de hierro para seguridad de los muros de la calle</i>	600
<i>Por la cubierta compuesta de madera de 7x9 de 10 v tallaron alfapàdo y soleria perfectamente preparada, 179m sup. A 56 r.</i>	10.024
<i>Por cielo raso y su pintura, 179m sup. à 19,32</i>	3.458, 28
<i>Por la fabrica de ladrillo para aumentar los muros con el objeto de establecer nueva cubrición que permita la linterna, 28m. à 180 r.</i>	5.040
<i>Por centralizar la puerta del mismo</i>	400
<i>Por macizar tres huecos de ventana</i>	600
<i>Por la soleria de marmol de Génova, 179m sup. à 65,40</i>	11.226,60
<i>Por estucar y pintar e zócalo imitando piedra</i>	1.500
<i>Por una baranda de caoba para evitar se toque á los cuadros</i>	3.500
<i>Por forrar y decorar la Sala de papel</i>	3.500
<i>Por rotular y enumerar 500 cuadros</i>	1.500
<i>Por descolgar y volver a colocar igual n° de cuadros en misma forma mas regular</i>	1.000
<i>14 de Abril de 1861</i>	
<i>Suma</i>	88.568,88

Una vez que se tenían enumeradas las reformas necesarias solo necesitaban el conseguir el mejor precio posible, por lo que recurrieron al arquitecto provincial Balbino Marrón que elaboró el presupuesto definitivo con el que se empezó a intervenir el edificio. Firmado el 2 de enero de 1862⁷⁸⁰, continuaba con las necesidades recogidas en el presupuesto anteriormente citado, partiendo de abordar tanto la sala de la iglesia, la escalera y el salón de Murillo. Balbino Marrón estableció como prioridad intervenir el salón primero quitando el presbiterio e igualar el espacio. Aquél trabajo lo cuantificó en 3.419 reales a desglosar en desmontar (648 r.), solería (2.106 r.), enfoscar y pintar (125 r.) y concluir el cerramiento del costado (720 r.). Se dedujo la cantidad de 1.710 reales del aprovechamiento de mármoles y barandillas en buen estado. La sustitución de los mármoles deteriorados la cuantificó en 2.000 reales y el trabajo de rozamiento de las pilastras en 4.200 reales.

A los trabajos de limpieza y pintura anteriormente recogidos en el presupuesto ahora se añadía la composición de escalones y sustitución de lozas de pizarra (750 r.), ascendiendo el coste de intervenir la escalera a 2.030 reales. En cuanto al salón de Murillo, solamente la construcción y colocación de la linterna se cuantificaba en 9.931 a lo que había que añadir el resto de trabajos proyectados para el salón.

La cantidad a la que ascendía el total de la obra era de 79.252 reales de vellón, implicando este nuevo presupuesto con respecto al primero un ahorro de 9.316,88 reales, siendo aceptado y contratando a Balbino Marrón para que se encargase de llevarlas a cabo.

El movimiento que causaron las obras en el edificio afectó a la estructura del salón de Murillo en la planta alta, en el que, a pesar de haber asegurado los muros, amenazaba ruina. Por ello en el año 1865 se desarrolló un nuevo presupuesto adicional específico para solucionar el problema del salón alto⁷⁸¹:

“La cubierta del salon alto destinado hasta hace poco, para custodia de los cuadros de Murillo, quedó tan estropeada à causa del movimiento general que esperimentaron los muros ruinosos sobre que descansaba, que, a pesar de haber sido

⁷⁸⁰ *Ibíd.*, Legajo 94, exp.7.

⁷⁸¹ *Ibíd.*, Legajo 60, exp. “Presupuesto Adicional á las obras que se están ejecutando en el Museo Provincial de Pinturas”.

5. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA: 1844-1900

asegurados, no puede responderse de la estabilidad de aquella, por mas que se la refuerse. Esta agravante circunstancia me obliga á proponer se reconstruya radicalmente, sustituyendo su malisima armadura, con otra de par y pensola, igual plano y aprovechando las tejas y maderamen de la actual, lo cual ha de ofrecer una notable economia, segun se manifiesta en el siguiente Presupuesto” =

<i>Presupuesto</i>		<i>Escudos</i>
<i>Por 270 m² de cubierta de tejado sobre armadura de pino de flandes igual á la del adjunto plano, à 6,500 el m</i>		<i>1.755</i>
<i>Se rebajan por aprovechamiento de los materiales de la actual cubierta, después de costeadado su derribo</i>	<i>702</i>	<i>902</i>
<i>Por las obras de refuerzos que habian de ejecutarse</i>	<i>200</i>	
<i>Liquido Total</i>		<i>853</i>

9 de Octubre de 1865, Balbino Marrón

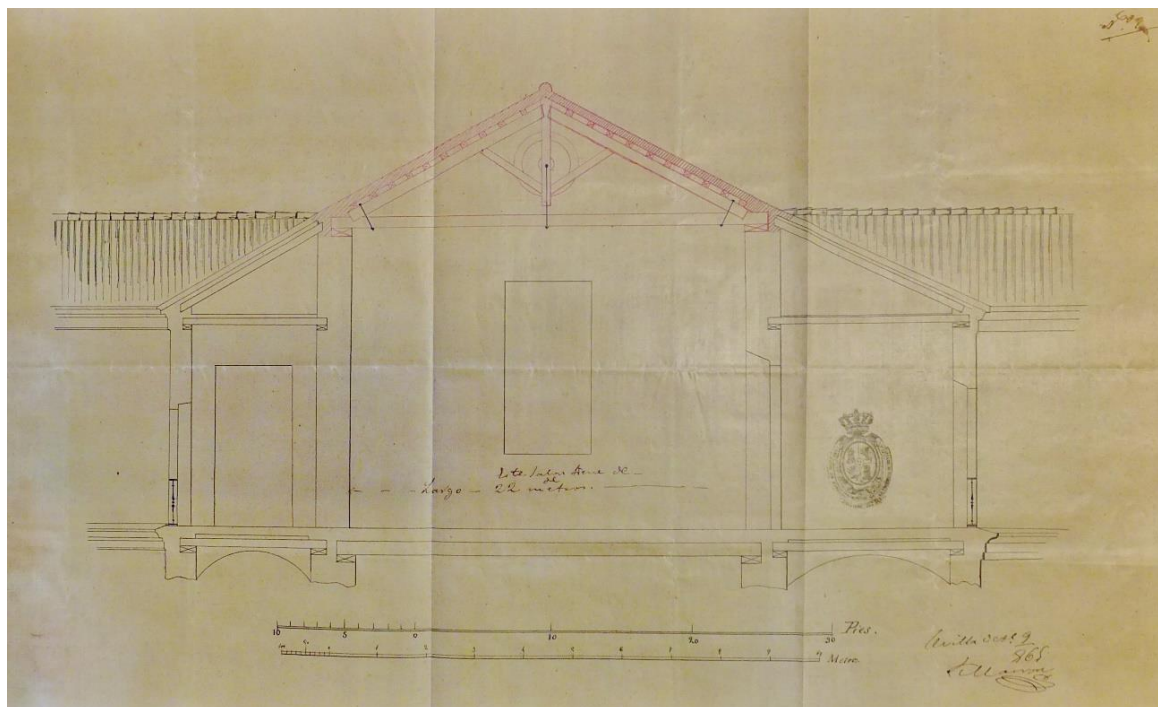


Ilustración 56. Plano de obras proyectadas en el Salón Murillo, Balbino Marrón, 9 de octubre de 1865, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes.

El presupuesto fue aprobado en la primavera del año siguiente, concretamente el 27 de Marzo de 1866⁷⁸² por la Sección de Fomento. Al conseguirse los fondos necesarios pudo abordarse rápidamente la obra en el Museo, la cual se sabe que se finalizó el 30 de junio de 1866 al conservarse el certificado en el que Balbino Marrón lo comunicaba a la Comisión de Monumentos⁷⁸³.

⁷⁸² *Ibíd.*, Legajo 60.

⁷⁸³ *Ídem.*

5.4 NUEVOS PUNTOS DE INTERÉS DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES EN LA DÉCADA DE 1860.

5.4.1 CREACIÓN DEL REGLAMENTO PARA DEBATES SOBRE TEMAS DE INTERÉS CIENTÍFICO-ARTÍSTICO.

Tras entregarse el Museo a la Comisión de Monumentos fue mermando la presencia de la Academia de Bellas Artes en sus gestiones, centrando sus trabajos en otros frentes novedosos. Una de las prácticas más importantes que se gestaron en esta década fue la de “establecer discusiones en el seno de la Corporación”⁷⁸⁴, que viene a ser la programación de debates sobre temas de interés científico. Este fue el primer paso hacia los grandes discursos artísticos tan característicos en las sesiones académicas de las décadas siguientes. Tras discutir la estructura y la organización de estos debates se llegó al consenso tras la redacción de un reglamento:

“Bases aprobadas por ésta Academia en Junta general celebrada el doce de Junio de mil ochocientos sesenta y uno, con la modificación de la sexta acordada por la misma para establecer discusiones en el seno de la Corporación.”

1ª.- Se formará por el Secretario general una lista por Secciones y siguiendo el Orden riguroso de antigüedad, de todos los Señores que aspiren à tomar parte en la redaccion de Memorias artisticas. Para éste fin deberán consultar los Presidentes y Secretarios de las respectivas Secciones la voluntad de todos sus individuos y formar listas parciales que remitirán al Secretario general.

2ª.- Formada esta lista y por el Orden establecido se anunciará al Sor. Academico el turno que le corresponde para escribir una Memoria, cuyo obgeto se deja à voluntad del autor. Este ultimo la leerá en la Sesion inmediata, procurando armonizar su duracion con la de las Sesiones.

⁷⁸⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas IV, 12-VI-1861.

3ª.- Las Memorias versarán sobre la teoria è historia de las Bellas Artes, ì sobre casos practicos aplicables de difìcil resolucion. Una vez leida una de ellas, declararán en la misma Sesion los Señores que han de hablar en contra, para remitirsela á sus respectivas Casas por espacio de tres dias á cada uno, y en la Sesion inmediata se discutirá mesuradamente el punto, alternando rigorosamènte el pró con el cóntra, y dirigiendo el Presidente la discusion estraviada.

4ª.- La Duración de la Sesión será de hora y cuarto, empleando la hora entera en la lectura y discusion de las Memorias y el tiempo restante en la lectura de comunicaciones, que será la primera parte de la Sesion. La discusion de un punto podrá durar mas de una Sesion, á voluntad de la Academia, que declarará cuando el punto esté suficientemente discutido. Tambien se podrá prorrogár á merced de la misma la duracion de las Sesiones.

5ª.- El Presidente, de acuerdo con la Seccion podrá proponer algun punto vital y de inmediata aplicacion sobre el que se conferenciará, interrumpiendose entonces y solo por este concepto, el orden de la lectura y discusion de las Memorias. También podrá someter à la consideracion de la Academia, sin el referido acuerdo, todas aquellas cuestiones cuya gravedad del momento asi lo ecsijan. Las Secciones alternarán de modo que una vez diserte un Pintor, otra un Escultor y otra un Arquitecto.

6ª.- El Secretario general estractará de los discursos de los Oradores la parte q. baste à dejar consignada la idea de cada cual.

7ª.- Las Memorias se archivarán cuidadosamente y se publicarán formando tomos à juicio de la Corporacion. Las que versen sobre puntos prácticos de inmediata aplicacion como de interés público, podrán insertarse en los periodicos si la Academia y el Autor así lo estimasen conveniente y también podrán publicarse de esta suerte aquellas cuyos autores asi lo quiera; siempre con anuencia de la Corporacion.

8ª.- La práctica aconsejará en lo Sucesivo que nuevas bases deben asentarse para éste fin y cuales deben variarse por lo que con las apuntadas creemos que se pueden comenzar los trabajos⁷⁸⁵.

⁷⁸⁵ Ídem.

5.4.2 NUEVAS VÍAS PARA DIFUSIÓN DE OBRAS DE LOS ESTUDIANTES DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES.

Otro de los efectos fue el de una mayor atención hacia Escuela y sus alumnos. El aumento de interés por parte de estudiantes hacia la colección pictórica del Museo tuvo como efecto una mayor implicación en las clases con el consiguiente aumento de calidad de las obras. Esto además incluía el factor de las exposiciones que alcanzaron gran repercusión mediática suscitando un gran interés entre estudiantes que se esforzaban y competían por alcanzar los mejores puestos de las clasificaciones. El profesorado manifestó su satisfacción tras la exposición del mes de abril de 1863 cuando se propuso pedir un aumento de protección por parte de la Diputación Provincial y Ayuntamiento para que pensionase ya fuera a los mejores alumnos o incluso a exposiciones, siendo algo apoyado por una comisión que reunió a los principales representantes de cada una de las secciones⁷⁸⁶.

Las medidas para aquello llegaron un año después, cuando el Director de la Escuela propuso a la Academia que una opción interesante sería que en lugar de repartir los premios a los alumnos de las clases de estudios superiores, se destinasen aquellos dos mil reales (eran la mitad de la dotación de la Diputación Provincial para premios) a la formación de una galería “*en que se colocaran copias de cuadros de asuntos históricos, esculturas y demas preciosidades artisticas, que existen en esta Ciudad*”⁷⁸⁷ ejecutados por los alumnos. Aquello fomentaría el trabajo y el optar a tener expuestas sus obras les reportaría seguro un mayor interés que la simple entrega de un diploma “*que recibieran en la Sesión pública, a la que no concurren*”⁷⁸⁸. Aquello además ofrecería la ventaja de evitar los eventuales conflictos que se generaban tanto entre alumnos como en contra de los calificadores durante la selección de premiados. La propuesta del Director resultó bien recibida por todos los componentes de la Junta, aprobándose y dejando claro que el reparto

⁷⁸⁶ *Ibíd.*, 1-V-1863. Comisión mixta formada por individuos de las distintas secciones: Boutelou y Cano, Hernández y Baglietto, Talavera y García Pérez”.

⁷⁸⁷ *Ibíd.*, 29-IV-1864.

⁷⁸⁸ *Ídem.*

de menciones honoríficas solo iría destinado a las clases elementales, las cuales aún no estarían cualificadas como para exponer en la hipotética galería.

Aquella propuesta no llegó a realizarse una vez llegada la adjudicación de premios del año siguiente. Sin embargo, en aquel 1865 se optó que en lo relativo a las enseñanzas superiores se destinase la inversión existente en adquirir trabajos artísticos ejecutados por los alumnos de las diferentes clases de la Escuela, de forma que por un lado se les formase a la vez que se les recompensaba mientras que la Academia iba “*reuniendo una importante coleccion de tantos tesoros artísticos como hay en Sevilla*”⁷⁸⁹. De esta forma se inició una importante política de adquisición de obras artísticas, que no solo aludía a los estudiantes de la Escuela sino también a los artistas de la Sevilla del momento. De hecho, aprovechando la aprobación de esta medida, Joaquín Domínguez Bécquer recomendó la adquisición de unas obras presentadas por Chavignam⁷⁹⁰. Aquello quedó siempre pendiente de dos factores, uno de la aprobación en Junta y segundo, del estado de fondos disponibles por la corporación.

5.4.2.1 Popularización de las Exposiciones de Bellas Artes en las Academias en la década de 1860.

Aquella década estuvo protagonizada por la gran proliferación de las exposiciones, tanto a nivel nacional como en el extranjero. Las distintas academias de bellas artes del territorio español iban anunciando eventualmente sus exposiciones, mandando invitaciones a los artistas de las otras provincias, conformando así una interesante red de intercambios artísticos.

La pionera en aquel sistema fue la Academia de San Fernando, que como se ha visto en este trabajo, ya venía realizando certámenes desde hacía mucho tiempo, pero fue a lo largo de la década de 1860 cuando se popularizó el sistema. La edición de la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en la Corte en 1867 obtuvo una gran participación de artistas de la academia sevillana. Tras recibirse la invitación, se nombraba una comisión encargada de ver que artistas estaban cualificados para remitir obras a Madrid.

⁷⁸⁹ *Ibíd.*, 15-III-1865.

⁷⁹⁰ *Ídem.*

En el mes de julio de 1867 se recibió procedente de la Corte el listado de premios que obtuvieron los artistas de la Academia de Sevilla, siendo la distribución la que sigue⁷⁹¹:

- *Medalla de primera clase al mérito de Don Eduardo Cano en la pintura de historia por el cuadro que representa “Los Reyes Católicos recibiendo á los cautivos cristianos despues de la conquista de Malaga”.*
- *Mención honorífica de primera clase al mérito de D. Rosendo Fernandez y Rodriguez por el cuadro que representa la Portada del Convento de Santa Paula en Sevilla.*
- *Mención honorífica de primera clase al merito de D. José Jimenez y Aranda en la pintura de género histórico por los cuadros que representan “Las Pordioseras”, “Asuntos del Quijote”, “Los Angeles buenos” y “Los Angeles malos”.*
- *Mención honorífica de segunda clase al merito de D. Manuel Cabral y Aguado en la pintura de género por los cuadros que representan “La Piedad de los caminantes de Andalucia” y la “Fuente”.*
- *Mención honorífica de segunda clase al mérito de D. Antonio Mensaque por la pintura de frutos.*
- *Mención honorífica de segunda clase al merito de D. Federico Maria Eder en la pintura de género por los cuadros que representan “Una Calesa”, “Vuelta de una pareja de la feria de Santiponce”.*
- *Mención honorífica de segunda clase al mérito de D. Luis Jimenez y Aranda en la pintura de género por los cuadros que representan la “Canastillera” y “Bocetos del Quijote”.*

La Academia de Sevilla estuvo bastante implicada en la participación y envió de obras, siendo un importante referente para el resto de instituciones. Se recibieron invitaciones no solo a nivel nacional como las de Cádiz⁷⁹², Barcelona⁷⁹³ o Madrid⁷⁹⁴, sino

⁷⁹¹ *Ibíd.*, 6-VI-1867.

⁷⁹² *Ibíd.*, 8-I-1866.

⁷⁹³ *Ibíd.*, 6-VII-1867.

⁷⁹⁴ *Ibíd.*, 5-VII-1864.

también desde el extranjero como la exposición Franco-española de Bayona⁷⁹⁵ o la portuguesa de Oporto⁷⁹⁶.

⁷⁹⁵ *Ibíd.*, 7-III-1864.

⁷⁹⁶ *Ibíd.*, 21-VI-1865.

5.5 ESTABILIDAD EN LA DIRECCIÓN DEL MUSEO: ACADEMIA BELLAS ARTES 1867-1882.

Tras la revisión de las décadas anteriores todo apunta a que el factor fallido que frenaba constantemente la evolución del Museo fue el de su dirección. El personal propio de la institución se encargaba del desarrollo diario de sus gestiones mientras que la problemática llegaba desde los cargos de la institución que en ese momento estuviese depositada. La incertidumbre que imperaba sobre los miembros de la Academia y de la Comisión de Monumentos generaba la desidia que dejaba en segundo plano la evolución del Museo, centrándose cada institución en sus preferencias específicas. De ahí el gran avance que supuso a la colección arqueológica por parte de la Comisión de Monumentos o la importante repercusión que alcanzaron las exposiciones de Bellas Artes de los artistas de la Escuela por parte de la Academia. Si bien es cierto que a pesar de quedar en segundo plano la colección artística de Sevilla, aquello resultó funcionar en beneficio de otras vías o manifestaciones, estableciéndose de aquella forma toda una estructura cultural de gran importancia, teniendo en cuenta la difícil situación social de crisis económica que imperaba en aquellos años en la ciudad.

La posibilidad de que el Museo tuviese una dirección estable llegó con la publicación del “Reglamento General de Academias de Bellas Artes”, en el que la Reina a fecha de 11 de junio de 1867 dispuso la suspensión del segundo apartado del artículo 17 del Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos. Aquello daba lugar a que la Academia se encargase del “*cuidado, mejora, aumento ó creacion de los Museos de Bellas Artes de Provincia*”⁷⁹⁷. Desde este año 1867, la Academia fue la encargada de dirigir el Museo de Bellas Artes de Sevilla con regularidad hasta la creación del Patronato del Museo en 1925, solamente con la excepción del año 1882 a 1883, en el que la dirección estuvo en manos de la Comisión de Monumentos de forma temporal.

Esta nueva etapa de la institución se inició con la intención expresa de la reina de brindar aires de modernidad a los museos españoles: “Se dió lectura a una *Real orden por*

⁷⁹⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas IV, 19-IX-1867.

la que S.M. la Reyna (q.D.g.) deseosa de difundir el gusto á las Bellas Artes y de que los Museos Provinciales posean obras modernas que representen la Escuela Contemporanea, ha tenido á bien resolver se distribuyan entre las de Barcelona, Sevilla, Valencia y Valladolid varios cuadros y estátuas procedentes de la última exposicion de Bellas Artes adquiridas con destino al Museo Nacional”⁷⁹⁸.

Una iniciativa cargada de modernidad y muy interesante para el panorama artístico nacional y que sorprendentemente llegaba de forma expresa desde la Corte. Resultó ser una propuesta de gran importancia debido al impacto que debió generar en un Museo como el de Sevilla, el cual estaba muy apegado a la tradición murillesca desde su creación. Aun así, el Museo se acercaba progresivamente a la modernidad, algo que puede palparse en apartados anteriores en los que los sagrados muros se abrían a las exposiciones temporales e incluso a propuestas como la creación de una galería específica para mostrar las obras de los estudiantes más valorados. De cualquier manera, este tipo de propuestas funcionaban como complemento a la “verdadera” colección, la de la valorada escuela sevillana.

La cesión de obras funcionaría como depósito temporal, corriendo la Academia con el cargo económico de los gastos de ida y vuelta. Cuando se leyó en junta la Real Orden por la cual el Museo pasaba a estar a cargo de la Academia, tras aquella notificación se volvió a incidir en este tema, nombrándose a Carlos Jiménez Placer como representante de la sevillana en la Corte.

Las bases se incluyeron en la disposición cuarta de la Real Orden de 30 de julio de 1867, ordenándose la recogida de los cuadros del Museo Nacional por el citado Carlos Jiménez. Los seleccionados para el museo sevillano fueron “*D^a Berenguela coronando á su hijo D. Fernando Tercero el Santo de D. Mariano de la Roca. Otro las Labanderas de Lancaune (Francia) de D. Martin Rico. Otro Santa Cecilia y San Valeriano de D. Alejo Vera y un bajo en yeso que representa La Entrega de las Llaves de Coimbra*”⁷⁹⁹. El envío no pudo efectuarse completo ya que el cuadro de Alejo Vera se encontraba figurando en la Exposición Universal de París, limitándose al resto de obras y ascendiendo a 1500 reales para embalaje y conducción. Una vez enviados fueron reclamados 500 reales más por el

⁷⁹⁸ *Ibíd.*, 9-VIII-1867.

⁷⁹⁹ *Ibíd.*, 14-IX-1867 (Junta de Gobierno).

envío en ferrocarril, así como se solicitó al representante español de la academia madrileña en París que enviase a Sevilla el cuadro pendiente al finalizar la exposición universal⁸⁰⁰.

Como en ocasiones anteriores, una vez estando plenamente establecida la dirección del Museo por la Academia volvió la atención hacia la colección y ordenó el presidente la formación de un nuevo catálogo de los cuadros, así como la colocación de los mismos. Para ello confió en los componentes de la sección de pintura Claudio Boutelou, Joaquín Domínguez Bécquer y Eduardo Cano⁸⁰¹.



Ilustración 57. D^a Berenguela coronando a su hijo D. Fernando III el Santo, Mariano de la Roca, 1866.

⁸⁰⁰ *Ibíd.*, 26-X-1867 (Junta de Gobierno).

⁸⁰¹ *Ibíd.*, 26-X-1867.



Ilustración 58. Lavanderas de La Varenne, Francia, Martín Rico y Ortega, 1865.

5.5.1 CONFLICTOS POR LA FIGURA DEL RESTAURADOR E IMPLANTACIÓN DEL ACCESO POR OPOSICIÓN.

El primer problema al que se enfrentaron fue la actitud apática del restaurador Manuel María Alarcón. Como se citó en el apartado anterior, su nombramiento vino directamente desde la Real Academia de San Fernando creando la plaza de forma directa para Alarcón⁸⁰². Aquel sistema no permitió que ningún otro profesional pudiese optar por desempeñar el cargo de restaurador, una medida que tuvieron que aceptar a regañadientes ya que sus alegaciones quedaban ignoradas. Si en el caso de que aquél individuo hubiese respondido de forma profesional habría dejado de ser un problema, pero tras desempeñar el cargo durante unos cinco años el balance resultó ser negativo. Aquella actitud negligente repercutió en que las obras que necesitaban de urgente intervención quedaban en el ostracismo además de no poder actuar ningún otro artista del cuerpo debido a que el reglamento solo permitía la intervención al restaurador.

El problema fue tratado en junta de gobierno en octubre de 1867 cuando el presidente notificó *“los muchos dias que faltaba al cumplimiento de su deber el restaurador de los cuadros de este Museo de pinturas, D. Manuel Maria Alarcon, y el poco tiempo que en los que asistia empleaba en sus tareas”*⁸⁰³. Aquello no solo fue abordado como un problema de personal, sino que aquella conducta perjudicaba a las obras que amenazaban ruina, así como la mala imagen que daba el Museo o la mala influencia que pudiese brindar al resto de dependientes del establecimiento. Por ello se formó un expediente para averiguar los trabajos que ha hecho, su asistencia y la conducta que se le ha observado de forma más detallada.

Para la elaboración del informe se llamó a testificar a varios de los miembros del personal del Museo, procediéndose a ello el 2 de noviembre de 1867⁸⁰⁴. El primero fue el conservador José M^a de Álava que enumeró como efectuó su trabajo en contadas ocasiones a lo largo de los años: *“esta falta de celo en el cumplimiento de su deber, que en toda*

⁸⁰² *Ibíd.*, 2-X-1863.

⁸⁰³ *Ibíd.*, 26-X-1867.

⁸⁰⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 82: Expedientes personales. Personal Administrativo y Subalterno. Expediente de Manuel María Alarcón (Restaurador).

aquella época no se hayan sentado mas que cuatro cuadros pequeños de Zurbarán, el Santo Tomás del mismo autor y el San Andrés de Roelas, y sentado y limpiado el San Antonio y el Nacimiento de Murillo". Por su parte, el conserje Francisco de Sales Reyna se centró en el apartado de la acusación de la tendencia a ausentarse de su puesto de trabajo, algo que llevó a José M^a de Álava a encargarle anotar de forma estricta aquellas faltas, añadiendo además que cuando aparecía resultaba ser por cortos espacios de tiempo: *"fueron frecuentes los dias que dejaba de asistir á desempeñar sus tareas el expresado Alarcón, y aun aquellos que concurría, en muy pocos pasó su permanencia dentro del local de dos horas, exceptuando las ocasiones en que los trabajos del sentado de grandes cuadros le exigían emplear en ellos mas de diez y ocho ó veinte no interrumpidas"*. Aquello fue corroborado por otros miembros como el celador Isidoro Aguado o por los mozos de sala, Manuel Villoslada y José Fernández; los cuales al igual que el conserje estaban pendientes de la asistencia del restaurador: *"debiendo decir en fuerza de verdad que del tiempo que estaba en la casa, la mayor parte de él se le veía en los demás salones del Museo en conversación con los pintores que a él concurren, ó fumando en los corredores"*.

El expediente disipó cualquier duda del negligente comportamiento del restaurador, por lo que el presidente se vio obligado a llamarlo y tras mostrarle sus repetidas faltas, buscó una amonestación mediante la cual pudiese conseguir enmendar su conducta⁸⁰⁵. Pero como pudo verse en años siguientes, la informalidad siguió imperante en la actitud de Manuel María Alarcón tras recibir la Academia una comunicación con fecha 7 de febrero de 1870 en la que manifestó mal estado de salud dimitiendo de su trabajo, pero sin dejar su puesto a otro ya que se ofreció a seguir en cuanto le fuese posible.

Cuando la Academia trató de ponerse en contacto con Alarcón, éste ya se había mudado a Málaga con su familia, por lo que el presidente decidió suspenderlo de empleo y sueldo. Se procedió a notificar aquello al Ministro de Fomento y a la Diputación Provincial rogando que se modificase el sistema para acceder al puesto de restaurador, *"reemplazo por ser tan delicado y trascendental este cargo se sirva mandar se saque la plaza á oposicion ante un jurado compuesto de Profesores que esta Academia designará de entre*

⁸⁰⁵ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas IV, 4-XI-1867 (Junta de Gobierno).

*los individuos de su Sección de Pintura, evitando así la contingencia de que una mano poco habil haga desmerecer los lienzos de este Museo Provincial”*⁸⁰⁶.

La Diputación Provincial al conocer la problemática del restaurador quiso que se le remitiese un informe donde se recogiese el listado de obras en las que intervino, a lo que el presidente respondió que *“Alarcón se distingue mas por su notable aptitud, que por su asiduidad en el trabajo”*⁸⁰⁷, por lo que al menos sabemos que el poco trabajo que hizo fue de calidad. Debido a la importancia de los cuadros que restauró, estuvo bajo la inspección de los profesores Bécquer y Cano ya que algunos como el “Padre Eterno” de Zurbarán se encontraban en un estado lamentable. El listado de obras es el que sigue:

*“El Padre Eterno de Zurbarán; el gran lienzo del Santo Tomás de Aquino del mismo autor, la Concepción grande de Murillo, el San Antonio y el nacimiento del mismo Murillo, y el cuadro de Roelas, también gran lienzo como el Santo Tomás y la Concepción que representa el Martirio de San Andrés; y sentados en dobles lienzos y ya dispuestos para restaurarse cinco cuadros de Zurbarán representando á San Bruno, San Francisco de Asís y Tres Santos Obispos, habiendo restaurado igualmente los cuadros de azulejos que vinieron de las estinguidas Yglesias de San Felipe Neri y Monjas de la Asuncion”*⁸⁰⁸.

A pesar de resultar imprescindible la necesidad de un nuevo restaurador, la propuesta tardó bastante en efectuarse no volviéndose a tratarse el tema hasta principios de 1872 cuando el Presidente acordó dirigirse al Director general de instrucción pública manifestándole la necesidad de la creación de la plaza mediante oposición y estando siempre bajo la supervisión de la Academia⁸⁰⁹. Aquella propuesta resultó aceptada encargándose a la sección de pintura que elaborase el programa para el examen de oposición a la plaza de restaurador del Museo⁸¹⁰. El programa de pruebas que se acordó fue el que sigue:

1er. Ejercicio

⁸⁰⁶ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas V, 1-VI-1870.

⁸⁰⁷ *Ibíd.*, 12-IX-1870.

⁸⁰⁸ *Ídem.*

⁸⁰⁹ *Ibíd.*, 8-I-1872.

⁸¹⁰ *Ibíd.*, 7-II-1872.

Dibujar con lápiz en papel una figura del Antiguo cuya altura sea de sesenta centímetros, en el término de ocho días á razón de cuatro horas cada uno.

2º Ejercicio

Otra de igual formato copiada del Natural, de colorido, pintada al oleo en el mismo tiempo y horas.

3º Ejercicio

Sufrir un examen oral en que se contestarán á seis preguntas sobre practicas de restauración, cuyas preguntas existirán escritas y serán sacadas à el acaso.

4º Ejercicio

A cada uno de los opositores se entregará un cuadro antiguo tabla ó cobre de iguales condiciones, que deberán entregar restaurados en todas sus partes en el plazo que les fijará el Jurado compuesto de individuos del seno de esta Academia: cuyos trabajos se han de ejecutar en las dependencias de este Museo, desempeñándolo cada uno de los opositores con incomunicación de los demás⁸¹¹.

No se tiene constancia de los candidatos que se presentaron a las pruebas pero si se conoce que el seleccionado por aquel tribunal de oposiciones fue Francisco Solano Requena⁸¹². No solo era necesaria la propuesta del tribunal o de la academia sevillana sino también el visto bueno de la Real Academia de San Fernando, concedido el 14 de abril de 1872 por el secretario Nicolás Gato de Lema⁸¹³. La elección para restaurador del Museo de Pinturas fue el 21 de noviembre de 1872, con el salario de dos mil quinientas pesetas anuales, desempeñando su cargo hasta su fallecimiento el 21 de enero de 1905⁸¹⁴. Este nombramiento resultó de gran importancia ya que introdujo un cambio en el modelo de selección de personal basado en la valoración de las aptitudes artísticas del candidato, dejando atrás la polémica presencia del primer restaurador del Museo, Manuel María Alarcón.

⁸¹¹ *Ibíd.*, 12-III-1872.

⁸¹² *Ibíd.*, 8-II-1873.

⁸¹³ Vicente Rabanaque, Teresa; “Entre el rescate y el olvido. La querella que determinó la historia de unas pinturas murales, de Lucas Valdés, en la Sevilla del siglo XIX”, en *E-rph*, nº 15, diciembre 2014.

⁸¹⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 82: Expedientes personales.

5.6 EL MUSEO DURANTE EL SEXENIO DEMOCRÁTICO: 1868-1874.

5.6.1 DESAMORTIZACIÓN DE 1868: SUPRESIÓN DE COMUNIDADES RELIGIOSAS.

A lo largo de la década de 1860 asolaba Europa una difícil crisis económica que finalmente llegaría a España afectando a distintos ámbitos como el ferroviario o el textil agravándose enormemente tras la quiebra de la bolsa madrileña. El pueblo se vio tremendamente afectado por las malas cosechas que derivaron en una subida del precio de los productos de primera necesidad y dando lugar a numerosas protestas sociales. En aquellas se movilizaron obreros, campesinos y trabajadores de industrias debido al malestar que existía sobre el gobierno de Isabel II, en el que progresivamente había aumentado el autoritarismo y la corrupción política. La reacción del gobierno resultó ser desproporcionada con fuerte represión sobre los estudiantes manifestados. El 18 de septiembre de 1868 se produjo un golpe de estado por el general Prim y el almirante Topete que dio lugar a la “Revolución Gloriosa”, a través de la cual se establecería un gobierno provisional encabezado por Serrano que buscaba imponer un sistema liberal democrático destronando así a Isabel II.

Una de las medidas para enfrentarse a las crisis agraria y financiera fue la utilización del proceso desamortizador, ampliándolo a toda clase de bienes. El primer paso vino con el Real Decreto de 12 de octubre de 1868, mediante el cual se suprime la Compañía de Jesús y se incautan todos sus bienes. El decreto decisivo fue el de 18 de octubre de 1868, el cual suprimía monasterios, conventos, congregaciones y otras casas religiosas fundadas desde la Ley de 1837, pasando los bienes y edificios a ser propiedad del Estado⁸¹⁵. La aplicación vino mediante Orden de 21 de octubre de 1868 que ordenó la incautación bajo formación de inventario de bienes, libros, papeles y fondos que pertenecieron a las corporaciones extinguidas, dejándolas a disposición del Ministerio de Gracia y Justicia. Los bienes relativos a los Jesuitas y monasterios suprimidos serían

⁸¹⁵ Hernando Carrasco, Javier; *Las bellas artes y la revolución de 1868*, Oviedo, 1987, p.51.

ocupados tras la Orden de 16 de noviembre de 1868⁸¹⁶. En Sevilla fue el 19 de noviembre de 1868 cuando se constituyó la Junta Provincial Revolucionaria, la cual facultó al Ayuntamiento para la incautación de los conventos y del resto de procesos en torno a los distintos tipos de patrimonio.

La ejecución de las órdenes desamortizadoras se realizó de forma apresurada en los últimos meses del año 1868, no siempre siguiendo los métodos correctos para ello. Antes de entrar en la recogida de efectos cabe hacer mención a una práctica paralela a ellos que generó un importantísimo daño al patrimonio de Sevilla. Se trata del derribo autorizado por el Ayuntamiento de aquellos edificios incautados que amenazaban con ruina. Se procedió a derribar algunos conventos sin pedir opinión a la Academia o Comisión de Monumento, corporaciones que observaron atónitas como se destruían edificios de suma importancia para la ciudad, tales como los conventos de Dueñas o de San Felipe Neri. La Academia pudo intervenir tras el derribo de la iglesia de San Miguel, ubicada en la plaza del Duque y en la que reposaban los restos de Rodrigo Caro. Una comisión de la corporación compuesta por los señores “*Colom, Boutelou, Sangran, Bueno, Becquer, Garcia Perez y Rios*”⁸¹⁷ participó en la exhumación y traslado de Rodrigo Caro a la Iglesia de la Universidad Literaria, concretamente al “Panteón de Hombres Ilustres” creado por el deán López Cepero. Enorme resultó el impacto de aquella demolición que movilizó al pueblo frente a los desastres que estaba generando la Junta Provisional Revolucionaria y el Ayuntamiento, llegando incluso Francisco Mateos Gago a presentar su dimisión de la Comisión de Monumentos. Aquella corporación remitió una comunicación al Ayuntamiento en la que evaluaba al resto de edificios amenazados por derribo, recomendando atender a su criterio sobre la conservación de los restantes⁸¹⁸.

Como introducción a la desamortización artística que se efectuó en este 1868, destacar el siguiente párrafo en el que se concentra la esencia de lo ocurrido:

⁸¹⁶ Serrano Morales, Riansares; “Los procesos desamortizadores y su reflejo documental en el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara”, en *Iglesia y religiosidad en España: historia y archivos : actas de las V Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos*, Vol. 3, Guadalajara, 2001, p.1400.

⁸¹⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas IV, 7-XII-1868.

⁸¹⁸ Archivo Comisión de Monumentos de Sevilla, Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Libro II, 7-X-1868.

*“Vino luego el año de 1868 y decretar por la Junta Revolucionaria nueva supresión de Conventos, hubo también nuevo envío y no pequeño a este Museo de los cuadros que les pertenecían, y algunos efigies de Santos, estas malas, y aquellos casi todos copias de muy escaso mérito. Se almacenaron parte de ellos; se colocaron otros, que aunque de autores desconocidos no eran despreciables, en las galerías altas para conservarlos, y un San Pedro y un San Pablo de Zurbarán, ambos de tamaño natural y en muy mal estado, se restauraron prolijamente, poniéndoles molduras y dándoles un lugar distinguido por ser cuadros dignos de ello”*⁸¹⁹.

Tras constituirse la Junta Provincial Revolucionaria se autorizó al Ayuntamiento para incautar los conventos de Santa Inés, Santa Isabel, San Leandro, Santa Ana, Mínimas, Dueñas y Socorro⁸²⁰. El proceso continuó centrándose en la *“necesidad de recoger todas las pinturas que en ellas existiesen y colocarlas en el Museo Provincial verificando el competente inventario”*. Para poder llevar a cabo aquello se nombró la denominada *“Comisión Calificadora”* compuesta por los señores *“Barrón, Mensaque, Bueno, Cortés y Cabral Aguado”* cuyo procedimiento fue el de pasar a recoger todas las riquezas y ya posteriormente en el local del Museo, realizar un inventario de los nuevos objetos.

El primer conjunto de obras en ser inventariadas fueron las procedentes de las parroquias derribadas San Miguel e Iglesia de San Felipe, las cuales tras su examen se llegó a la conclusión de que *“algunos eran de escaso ó ningun merito y á proposito sólo para el adorno de templos ò Casas de Beneficencia, en caso de no resolverse por quien corresponda su venta pública”*. Este detalle indica el interés en vender las obras que resultasen carecer de mérito frente al atesoramiento en el local del Museo. Sobre el resto de bienes procedentes de San Felipe se enviaron por orden de uno de los alcaldes revolucionarios al almacén de efectos municipales *“tres sillones, con asientos de muelles forrados de terciopelo, dos alfombras y bancos de pino”*, ordenándose a su vez entregar al cura del Salvador de cuatro confesionarios. En torno a aquellos confesionarios hubo algo más de insistencia posterior por parte del Ayuntamiento ya que la Academia, al estar depositados en el Museo desde un principio, creyó conveniente que siguiesen donde estaban ya que *“fueron traídos con el fin especial de que sirvieran para estudio á los alumnos de la Escuela Profesional de Bellas Artes”*, ofreciendo en su lugar un cancel

⁸¹⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 93, expediente 28.

⁸²⁰ López Rodríguez, José Ramón; *Historia de los Museos de Andalucía 1500-2000*, Sevilla, 2010, p.209.

procedente también de San Felipe que ocupaba bastante espacio sin tener ninguna posible colocación en el Museo. Aquella puerta terminó siendo aceptada por la Diputación Provincial, la cual decidió colocarla en la entrada de su salón de sesiones⁸²¹.

La mala praxis ejercida por parte del personal revolucionario no solo llevó al derribo de monumentos, sino que además dio lugar a numerosos destrozos en los edificios desamortizados. Los efectos de aquellas deplorables acciones fueron encontrados por la comisión calificadora en las iglesias suprimidas llevando al Presidente a ponerse en contacto con el Ayuntamiento para tratar de poner freno a aquel problema. De entre esos destrozos, los más sentidos fueron los “*preciosos azulejos existentes en el exconvento de Madre de Dios y encontrarse rotos los excelentes retablos de Martínez Montañés pertenecientes al de las Dueñas*”. De ahí que se solicitase que antes de intervenir en cualquier edificio suprimido, fuese revisado previamente por la comisión para que emitiese su dictamen y así contribuir a que se respetasen aquellos objetos dignos de ser conservados. La Academia se mostró en todo momento cooperativa con las labores, incluso manifestó su interés en velar por la conservación de las piezas dañadas, como el caso del citado retablo de Montañés de las Dueñas, sobre el cual indicó al arzobispado que deseaban se aplicase a otro templo de la ciudad ofreciéndose a buscarle un lugar adecuado⁸²².

Importante fue la recuperación de los azulejos y su posterior instalación en los espacios bajos del Museo. Fueron solicitados “*los preciosos azulejos existentes en los Exconventos de Madre de Dios y de las Dueñas*”⁸²³ sobre los cuales pronunció el Presidente que en caso de no serles concedidos por el Gobierno de la Provincia, acudiría a reclamarlos a la madrileña Academia de San Fernando. Por citar dos importantes ejemplos de azulejería recuperada en este momento y que fueron colocadas en el edificio: la Virgen del Rosario procedente de la portería de Madre de Dios, hoy en el patio del aljibe y el Cristo ayudado por el Cirineo de San Felipe Neri, localizado en el vestíbulo del Museo.

⁸²¹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas V, 1-VI-1870.

⁸²² Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas IV, 4-I-1869.

⁸²³ *Ibíd.*, 27-I-1869.



Ilustración 59. Virgen del Rosario, Cristóbal de Augusta, procedente del Convento Madre de Dios, 1577, Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Ilustración 60. Cristo ayudado por el Cirineo, procedente de la Iglesia de San Felipe Neri, 1770, Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Aquel trabajo de reconocimiento se extendió a la zona de la provincia, ya que, en función del Decreto del Ministro de Gracia y Justicia de 18 de octubre de 1868, debían reducirse a la mitad los conventos subsistentes desde 1837. Se le encargó a la comisión de la Academia “*se sirva reconocerlos é informar los que á su juicio merezcan conservarse con preferencias por sus condiciones artísticas*”. Oficialmente se pasó la tarea a la Comisión de Monumentos debido a varias razones más bien estratégicas, primero por estar compuesta por casi todos los artistas que formaban parte de la Academia y segundo, al tratarse de otra corporación tenía su propio presupuesto para los gastos de visita a los pueblos y monumentos, pudiendo enfrentarse así a unos gastos que de otra manera resultaba imposible al personal de la Academia.

Concluida la primera revisión patrimonial de la ciudad de Sevilla, la Academia elaboró un listado de obras “*a reclamar del Exmo. Ayuntamiento Revolucionario de esta Capital para que figuren en este Museo como obras de mèrito*”:

“Una Piedad de Luis de Vargas, figura del tamaño natural: cuatro Evangelistas del mismo autor: un Ecce-homo busto, de Morales; y la cena de Jesucristo con los Apostoles, cuyos cuadros existían en la suprimida Yglesia de Santa María la Blanca y han sido trasladados, sino todos, en su mayor, y mas principal parte á la Parroquia de Santa Cruz.

Un Jesucristo en la Cruz con la Virgen y San Juan, de tamaño natural, cuadro de Pedro Campaña; que existía en San Juan de la Palma, y un Señor atado á la columna; del mismo Campaña, en Santa Catalina, con mas otro cuadro de gran tamaño que representa las once mil Virgenes, en la Iglesia de Santa Ana”.

Se hizo especial hincapié en aquellas reclamaciones puesto que ya se tenía la experiencia de las desamortizaciones precedentes y de la problemática de dejar que pase el tiempo de cara a una pérdida definitiva de las obras. La selección de piezas reclamadas al Ayuntamiento se caracterizaba por haber sido recogida por las diferentes hermandades que las tomaban como de su propiedad, algo que al no estar comprobado debían regularse depositándose en el Museo hasta que fuese probados sus auténticos dueños. Como reclamación particular se hizo la de una imagen de “*Nuestra Señora de los Dolores, colocada dentro de una urna de caoba perteneciente á la extinguida Yglesia de San Felipe Neri*” que fue entregada por disposición del Gobernador de la Provincia a José María Doy,

albacea testamentario de D. José Pérez Suárez. También se insistió de forma continuada en la petición de tener acceso a la parroquia de San Andrés, en la cual se presentaron en repetidas ocasiones sin tener posibilidad de acceder ni de efectuar la clasificación de obras.

Del listado de cuadros reclamados no todos consiguieron llegar a formar parte estable de los fondos del Museo puesto que, al efectuarse su recogida, algunos de ellos fueron solicitados tras demostrar a quienes pertenecían. En torno al cuadro de Pedro de Campaña “Cristo atado a la columna con San Pedro orando y dos donantes” procedente de la Iglesia de Santa Catalina, puso especial énfasis la Academia por intentar conseguirlo para el Museo. Una vez que fue recogido tras ponerse en contacto el Presidente con Manuel Limón “*Mayordomo de la Sacramental y Animas de la extinguida Yglesia de Santa Catalina*”, este comenzó un proceso para reclamar su devolución mediante la Diputación Provincial⁸²⁴. El Presidente trató por todos los medios de conservar el lienzo contestando a la Hermandad que “*lamenta que el referido cuadro no forme parte de entre los notables que posee este Museo, tanto mas cuanto que seria el único que de tan distinguido autor se conservaria en el mismo*”⁸²⁵.

El mismo proceso se llevó a cabo con una serie de obras procedentes de las parroquias suprimidas de San Juan de la Palma y Santa María la Blanca, para las cuales se puso en contacto el Presidente con el Gobernador Civil reclamando “*se trasladasen á este Museo cuatro cuadros, uno de ellos de la suprimida Yglesia de San Juan de la Palma existente hoy en la de San Pedro que representa a Jesucristo en la cruz con la Virgen y San Juan y los otros tres de la de Santa Maria la Blanca existentes en Santa Cruz que representan el primero, Una Piedad de Luis de Vargas: el segundo Un Eccehomo del Divino Morales y el tercero La cena de Jesucristo con los Apostoles*”⁸²⁶. Un año más tarde se inició la reclamación por parte del cura de la parroquia de San Juan de la Palma, solicitando la vuelta de las obras depositadas en el Museo debido a que se había abierto nuevamente al culto la Iglesia. Ante esta solicitud, el Presidente manifestó “*que sólo siete de dichos cuadros, y sólo uno de los objetos artisticos habian tenido ingreso*”⁸²⁷, dejando de todas maneras aquel litigio en manos del gobernador de la provincia.

⁸²⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas IV, 1-VI-1870.

⁸²⁵ *Ibíd.*, 10-III-1869.

⁸²⁶ *Ídem.*

⁸²⁷ *Ibíd.*, 7-II-1870.

Las solicitudes de obras que se efectuaron como producto de la desamortización de 1868 a lo largo del sexenio democrático quedarían en suspenso hasta la llegada de la restauración borbónica y los decretos de 1875, tras los cuales se desarrollaría un complejo sistema de reclamaciones tras el cual el Museo perdería un buen número de obras de gran nivel artístico. En apartados posteriores se aborda este fenómeno, cuya lectura junto a este punto trata de conseguir abordar una panorámica de las causas y efectos definitivos de la revolución “Gloriosa” sobre los fondos del Museo.

5.6.2 LA GESTIÓN DE FONDOS DEL MUSEO: PETICIÓN DEL CICLO DE LA MÁSCARA Y CABEZA DEL HÉRCULES FARNESIO.

No fueron muy numerosos los procesos en torno a la gestión de los fondos del Museo ya que en estos años el funcionamiento giró en torno al patrimonio desamortizado tras la revolución de 1868. Aun así, cabe destacar el inicio del proceso de obtención del ciclo de la Máscara, que en apartados posteriores se estudia más en profundidad; así como la llegada del magnífico vaciado de la cabeza del Hércules Farnesio.

Se trata de uno de los ciclos más importantes del Museo, ejecutado por Domingo Martínez, refleja las fiestas por la exaltación al trono de Fernando VI. Su proceso de obtención se inició en el periodo en el que aquí nos centramos, concretamente en el verano de 1874. La petición contó con el apoyo de la Academia de San Fernando para hacer llegar al Ministro de Hacienda un parte redactado en el que desde el Museo solicitaban que formase parte de él, el conjunto de “*ocho cuadros historicos que ecsisten en la Fabrica de Tabacos de esta Ciudad*”⁸²⁸. Aún así, este proceso quedó en suspensión, no continuándose hasta años después.

En aquél mismo año de 1874 se recibió un vaciado de la cabeza del Hércules Farnesio que fue ejecutada por el profesor de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, Andrés Díaz, donativo que fue recibido con gran interés por su importancia para el estudio de los alumnos. El primer ejemplar de serie de este vaciado fue realizado por el escultor real Felipe de Castro en el taller del Palacio Real de Madrid. Procede de una de las obras compradas por Velázquez en su segundo viaje a Italia. Posteriormente fue donado por el rey en 1743 a la Real Academia de San Fernando de Madrid y de allí al taller de vaciados de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz.

⁸²⁸ *Ibíd.*, 27-VI-1874.

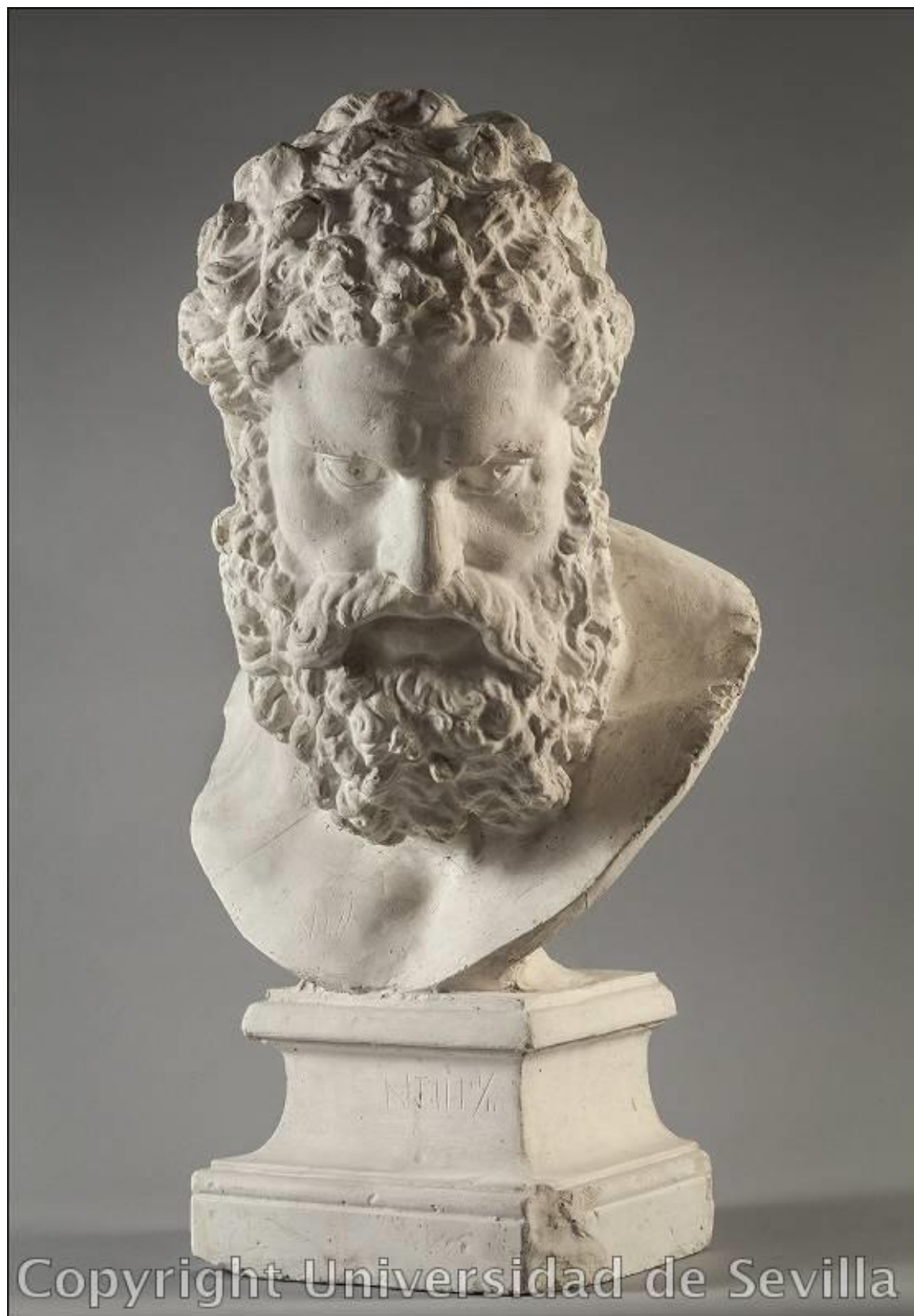


Ilustración 61. Cabeza de Hércules Farnesio, Andrés Díaz, Universidad de Sevilla.

5.6.2.1 Presencia de Fotógrafos Franceses en el Museo.

De gran importancia fue el interés que despertó el Museo en los fotógrafos franceses del momento. El principal fue Jean Laurent que tras contactar con la Diputación Provincial consiguió que esta lo recomendase a la Academia para que le permitiese la reproducción fotográfica de los cuadros⁸²⁹. Para aquello el Presidente se puso en contacto con el fotógrafo con el fin de que al fotografiarse los cuadros se evitase cualquier tipo de daños que pudiesen recibir. Esto puede leerse como una adaptación del reglamento de copistas para las avanzadas técnicas fotográficas. Al poco tiempo de aquello se recibió idéntica recomendación por instancia de Julio Beauchy, el cual pedía autorización para reproducir también las obras⁸³⁰. Aquella petición también se aceptó tras someterse a la valoración del Presidente. La petición de Laurent debió terminar siendo algo complicada en su ejecución, ya que al llevarse a cabo vieron las dificultades que conllevaba, no solo con la protección de las pinturas sino también con sus respectivas molduras. Por otro lado, también se valoró como medio para popularizar el Museo de cara a España, motivo de peso para conceder el permiso finalmente.



Ilustración 62. Fotografía de "La Virgen de la Servilleta", Emilio Beauchy Cano⁸³¹.

⁸²⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas V, 24-IX-1872.

⁸³⁰ *Ibid.*, 29-V-1873.

⁸³¹ Recursos de Investigación de la Alhambra; APAG/ Colección de Fotografías/ F-05539.

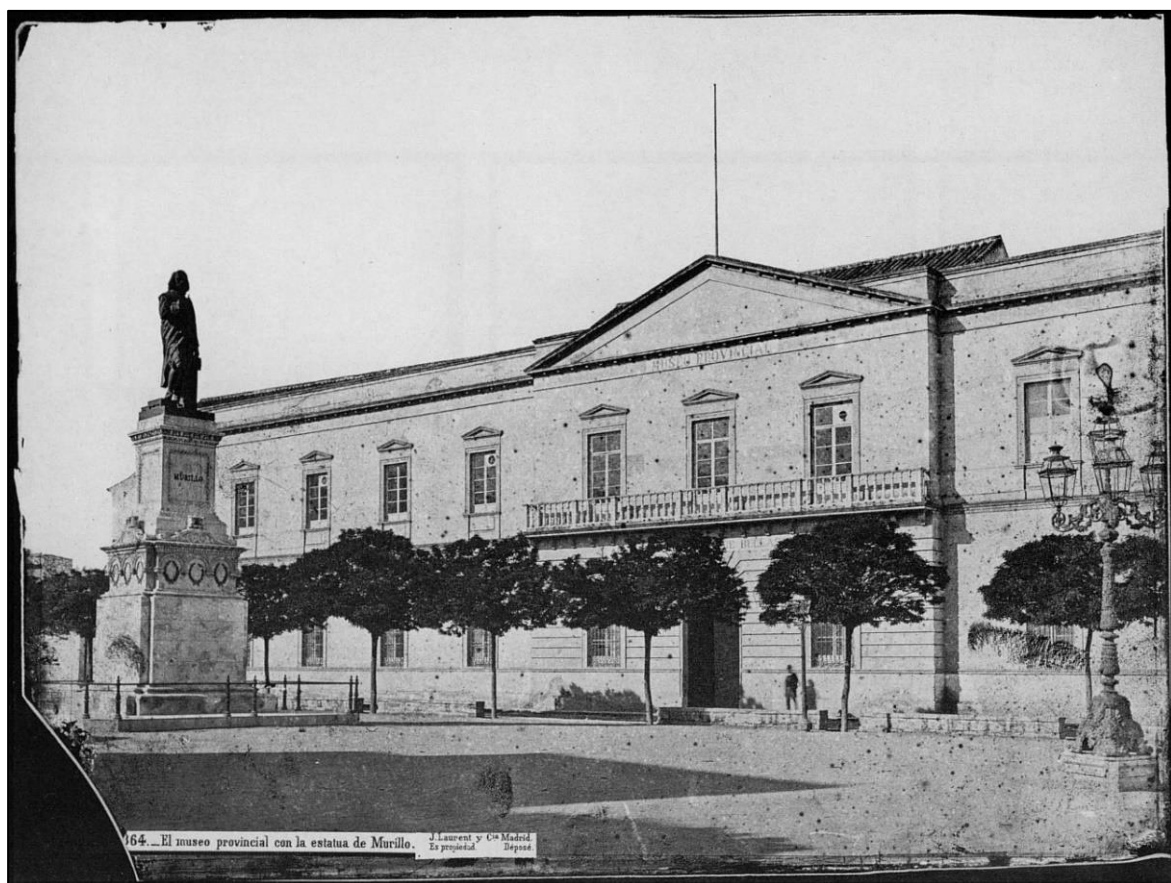


Ilustración 63. Fotografía de la fachada principal del Museo, J. Laurent⁸³².

⁸³² *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cía.*, Sevilla, 1998, p.172.

5.6.2.2 Venta de Obras sin Mérito.

La entrada masiva de cuadros en el edificio tras la reciente desamortización atestó los espacios de almacenaje, los cuales ya de por sí resultaban extremadamente limitados para tal ingente cantidad de obras. De ahí que el Presidente se vio obligado a ponerse en contacto con el administrador económico de la provincia mediante oficio de 19 de marzo de 1869 en el que le planteaba la necesidad de proceder a la venta de un gran número de cuadros y estatuas inútiles por su escaso mérito artístico. Aquellos estaban almacenados en espacios que carecían de iluminación y ventilación, con la consiguiente amenaza de destrucción. La respuesta tardó muchísimo, recibéndose en la primavera de 1873⁸³³ y solicitando al Presidente una estimación del coste aproximado al que podría ascender el conjunto de todas las piezas. Ante esto se mostró la dificultad que ofrecía aquella estimación debido a la enorme cantidad de objetos, lo cual requería sin duda de la necesidad de una valoración pericial. La Academia aprovechó aquél diálogo para solicitar que se encargase la administración de suministrar los servicios de un perito que se encargase de tasar las obras para poder sacarlas a subasta posteriormente. Incluso llegaron a ofrecer proporcionar aquellos recursos al Estado mostrando la Academia que su única preocupación era conseguir librarse de la responsabilidad de la custodia de aquellas obras.

⁸³³ *Ibíd.*, 10-III-1873.

5.6.3 EL PROYECTO DE TRASLADO DEL MUSEO AL ALCÁZAR.

Dentro del marco temporal de la Primera República llegó una comunicación a la Academia que describía como varios individuos de la Comisión Permanente Provincial se habían puesto en contacto con la Diputación Provincial solicitando “*que la misma pida al Gobierno el Alcázar de Sevilla para trasladar á ella el Museo de Pinturas y la Escuela de Bellas Artes*”⁸³⁴. Como justificación de aquella propuesta se basaron en que con el traslado se conseguiría una mayor conservación y aumento de la importancia de la colección al reunir todas las obras de arte de la provincia, evitando de esa forma “*los cuantiosos gastos que se necesitarían para poner en condiciones el edificio donde hoy se encuentra*”⁸³⁵. Este último detalle de naturaleza económica es sin duda el principal motivo que llevó a iniciar este expediente. El edificio del Museo ha estado amenazando ruina desde que era convento de la Merced, siendo constantes las obras y reformas efectuadas en el inmueble a lo largo de sus años como sede de instituciones artísticas. El gobierno de este momento estableció como posible solución a los continuos gastos del edificio el desmantelarlo y trasladarlo todo al Alcázar. Una medida que no llegó a efectuarse pero que gracias a ella se hicieron una serie de estudios aquí incluidos de gran importancia para conocer la fisionomía del edificio en aquel momento.

La Comisión permanente solicitó a la Academia que informase sobre la posible viabilidad del proyecto o si existiese alguna inconveniencia en su planteamiento. Para la realización de un estudio sobre aquello solicitó se nombrase una comisión académica para que junto a otra nombrada por ellos y el arquitecto provincial se encargasen de visitar el Alcázar. Los miembros nombrados por la Academia fueron Joaquín Domínguez Bécquer, Leoncio Baglietto y Eduardo García Pérez, quedando citados en la Diputación Provincial la mañana del 27 de marzo para tratar el asunto.

El primer movimiento lógico fue el de elaborar una nota que recogiese el número total de dependencias y sus funciones para así conformar una primera visión del espacio

⁸³⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas V, 24-III-1873

⁸³⁵ *Ídem.*

necesario de cara al posible traslado. Toda la información relativa a este expediente fue leída en la junta de la Academia del 29 de mayo de 1873.

5.6.3.1 Nota de las dependencias que constituyen ambos Museos, la Academia y la Escuela.

Para el Museo de Pintura y Escultura.

- *Sala de exposición de cuadros.*
- *Yd. De Esculturas.*
- *Sala para restauraciones.*
- *Yd. para el sentado y arreglo de cuadros.*
- *Depósito para objetos no expuestos.*
- *Yd. para diversos enseres.*

Para el Museo Arqueológico.

- *Salon de exposicion de objetos.*
- *Sala de Sesiones para la Comision de Monumentos Históricos y Artísticos.*
- *Secretaria y Biblioteca para la misma.*
- *Almacén.*

Para la Academia de Bellas Artes.

- *Sala de Sesiones, Secretaria general y Biblioteca.*
- *Despacho del Secretario general.*
- *Salón para cuadros y obras de arte modernas.*
- *Almacén ó depósito de enseres.*

Para la Escuela de Bellas Artes.

- *Sala para Juntas de Profesores.*
- *Despacho del Director.*
- *Clase elemental de Dibujo de Figuras para 200 alumnos.*
- *Yd. id. de Adorno para 120 alumnos.*
- *Yd. id. Lineal para 80.*
- *Yd. id. de Aritmética y Geometria para 50.*
- *Yd. id. del Natural para 24.*

- *Cuarto para el modelo y efectos de servicio de dicha Clase.*
- *Clase del Antiguo para 30 alumnos.*
- *Cuarto para labamanos, capas, sombreros Se^a.-.*
- *Clase de Colorido y Composición para 20 alumnos.*
- *Yd. de Paisaje para 12.*
- *Clase de Modelado y Vaciado de Adorno para 40.*
- *Salón para el depósito de Esculturas y objetos de yeso.*
- *Sala para Biblioteca.*
- *Almacén de aceite y velas y Depósito de enseres.*
- *Habitaciones para el Conserje del Establecimiento, Vice-conserje, el Oficial de la Secretaria general y tres portero.*

De igual manera se pasó nota de las dependencias que se encontraban disponibles en el Alcázar para instalar en ellas los distintos departamentos citados anteriormente:

“En planta baja con un salon que corresponde al patio de D^a. Maria de Padilla donde se verifica la Exposicion permanente de pintura; otro paralelo á este y conocido por el de Carlos V; la Sala Cantarera y la Capilla = En planta principal con tres salas pertenecientes à la crujía de fachada de los Jardines y otra en forma de galería con linterna de luces y que está paralela á la galería del Principe, y por ultimo, un Salón alto con su galería y el correspondiente bajo, situados á la derecha de la entrada del patio principal del Palacio”.

5.6.3.2 Primera Propuesta del proyecto de traslado.

El estudio comparativo de ambos edificios mostró claramente la dificultad de la empresa. El edificio albergaba varias instituciones por lo que el Alcázar solo podría albergar al Museo y a la Academia dejando alguna habitación para el personal. Aun así, en el hipotético caso de intentar llevarse a cabo no estarían exentos de problemas para abordar el traslado.

El primer gran inconveniente era la distribución de los ocho salones que parecían ser los más adecuados para la instalación del Museo. Unas dependencias estaban en la planta baja y otras en la alta, quedando separadas entre sí por salas monumentales que

había que respetar. Esto dificultaría enormemente la centralización de los servicios, así como requeriría de un mayor número de personal debido a la distancia entre salas.

El salón de Carlos V fue señalado por la comisión como el más apropiado para la colocación de los cuadros de primer orden, pero presentaba serios obstáculos para desarrollar aquel fin. El problema principal radicaba en la carencia de iluminación y en lo difícil que sería obtenerla ya que desde la bóveda era imposible porque tendrían que *“abrirse linternas atravesando un piso alto y rompiendo por su clave los aristones ó nervios de forma ojival que la decoran y sostienen; lo cual sobre ser peligroso es anti-artístico”*. Tratar de obtener luz desde el muro que da a los jardines tendría que ser mediante lunetos que imperfeccionarían la bóveda, de forma que solo se iluminarían correctamente los cuadros que se colocasen enfrente, quedando difusos los de la pared en la que se abriesen las ventanas. La habitación tenía además una limitación espacial importante ya que en la parte baja estaba el importante zócalo de azulejería y en la alta los arranques de los aristones y de los arcos, quedando muy reducido el espacio útil expositivo. Sin embargo, dejando de lado estos aspectos, el mayor problema señalado por la comisión fue el *“contraste singular que harían los colores vivos y brillantes de los azulejos del zócalo, con las sombrías tintas de los cuadros, contraste que destruiría mutuamente su efecto”*. Este razonamiento fue el definitivo para desistir en una posible instalación de cuadros en aquel espacio, siendo además muy llamativo como pilar del discurso museográfico que se estaba tratando de aplicar.

Las únicas alternativas para la exposición de los cuadros de más valor eran la capilla y el salón alto de la linterna. La capilla tenía no solo un problema de iluminación, sino también de humedad debido a su falta de ventilación. Por otro lado, el salón alto de la linterna resultaba demasiado estrecho, no permitiendo un correcto punto de vista para los cuadros, además de alcanzar altísimas temperaturas durante el verano, algo que resultaría fatal para las pinturas.

Estas observaciones llevaron a la comisión a deducir que en la parte disponible del Alcázar no era posible la instalación de lo que eran museos, Academia y Escuela. En el caso de tratarse solo del Museo de Pinturas, ninguna de las habitaciones disponibles reunía las características necesarias para la instalación y exhibición de los cuadros de primer nivel.

5.6.3.3 Segunda Propuesta: Estudio Comparativo de la Extensión.

Una segunda propuesta en la búsqueda de conseguir acomodar el Museo en el Alcázar fue el basado en *“tomar de él todos los Departamentos que fuesen necesarios, a excepción de la parte monumental, y haciendo en ellos las obras que reclamara su servicio”*, partiendo del estudio comparativo de los planos de ambos edificios. Se averiguaría primero la extensión superficial que ocupan todas las dependencias del Museo y resto de instituciones y posteriormente sobre el plano del Alcázar buscar el medio de aprovechar todos los departamentos para lograr una extensión semejante.

Procediendo así se encontró que la extensión superficial en ese momento del edificio del Museo de pinturas, esculturas, arqueológico y Academia ascendía a 43.836 pies cuadrados, es decir, 3.653 metros cuadrados. Con aquel dato se procedió a examinar sobre el plano del Alcázar en que parte del edificio podrían instalarse, encontrándose solamente: *“la Casa administración, el Jardín de la misma; un trozo del Paso á la Huerta del Retiro; las Casas marcadas con los números 29 y 30; el Paso á los jardines principales, la Sala Cantarera; el Salón de Carlos V con su contiguo paralelo y la Capilla de Palacio”*. Aquellos departamentos reunidos medían un área de 51.141 pies cuadrados, 4.261 metros cuadrados. El plan de distribución determinado tendría que ser de la siguiente forma:

- Para instalar el Museo de Pintura y Escultura con sus dependencias se tomaría *“Casa administración y Jardín, el Paso à los Jardines y las casas marcadas en el plano con los números 29 y 30; todo lo que debería establecerse en planta baja, labrando de cimientos los salones del Museo y dejando una parte de planta alta, que quedaría de la Casa administración, después de reformada para el servicio de la Academia”*.
- Para Museo Arqueológico y Comisión de Monumentos *“la otra parte que comprende la Sala Cantarera, el Salon de Carlos V. y su adyacente con la Capilla”*.

Siguiendo este reparto debería quedar un sobrante de 607 metros cuadrados de lo que requiere el Museo para tratar de alcanzar la mayor amplitud que se necesitaba. Atendiendo a las necesidades de la Escuela de Bellas Artes, la cual ocupa en el Museo una

extensión de 19.300 pies cuadrados, 1608 metros cuadrados, en el Alcázar solo se contaba con los siguientes espacios:

- *Dos Casas del patio principal señaladas con los n.ºs 38 y 39; las cocinas del Palacio y el paso á ellas, y separadamente de este departamento, otro situado á la derecha de la entrada de dicho patio y compuesto de dos salas una baja y otra alta con su galería.*

La suma de estos espacios tanto en planta alta como baja ascendía a una superficie de 16.350 pies cuadrados, 1.363 pies cuadrados. En comparación con el espacio que ocupaba en el edificio del Museo, resultaban 2.950 pies cuadrados menos, por lo que, aun distribuyéndose en dos departamentos en el Alcázar, no podría atender a las necesidades la Escuela

Por lo tanto, el veredicto emitido por la comisión de la Academia fue que ocupando todo el Alcázar a excepción de la parte monumental y accediendo a ejecutar las obras indispensables en los distintos departamentos para el acomodamiento necesario, sería posible instalarse los Museos y la Academia, pero haría falta local para la Escuela. Por lo tanto la comisión opinaba que la traslación de los Museos, de la Academia y de la Escuela de Bellas Artes al Alcázar *“bien sea en el estado que hoy se encuentra el edificio ó bien haciendo las costosas obras que reclamaría para reformarle como seria preciso, NO es posible realizarla”*⁸³⁶.

⁸³⁶ Informe emitido por la Comisión formada por Eduardo García Pérez, Joaquín Domínguez Bécquer y Leoncio Baglietto en 19 de abril de 1873, leído en la junta de la Academia de Bellas Artes de 29 de mayo de 1873.

5.7 EL MUSEO DURANTE LA RESTAURACIÓN BORBÓNICA: LA DEVOLUCIÓN DE OBRAS PROCEDENTES DE CONVENTOS SUPRIMIDOS.

La caída de la I República Española a finales de diciembre de 1874 dio paso al periodo denominado como Restauración Borbónica, en la que se vuelve a instaurar la monarquía en la figura de Alfonso XII. A partir de este momento se puso fin a los procesos desamortizadores que se habían desarrollado desde la revolución de 1868. Por el Real Decreto de 9 de enero de 1875 se reguló la devolución de bienes a la Iglesia, así como por el de 15 de marzo de 1875 se entregaban a las comunidades religiosas los templos que no habían sido vendidos ni parcelados:

“Real Decreto de 9 de Enero de 1875: Estableciendo la devolución a la Iglesia de los bienes exentos de permutas, poniendo fin a cuarenta años de desamortización eclesiástica, y determinando la indemnización (constituida sobre Deuda pública consolidada al 3%) que el Estado ha de conceder a la Iglesia por el valor de una parte de los bienes vendidos por él después de la firma del Concordato de 1855”⁸³⁷.

La pronunciación de este decreto inició toda una serie de reclamaciones particulares de parte de distintas autoridades eclesiásticas para tratar de conseguir de vuelta las obras que perdieron durante la desamortización de 1868. Para conocer el estado inicial hay que remitirse a una conversación vía oficio entre el Presidente de la Academia sevillana, Conde de Cazal y el secretario general de la de San Fernando, Eugenio de la Cámara a finales de 1876.

En 30 de noviembre de 1876, Eugenio de la Cámara desde la Academia de San Fernando hace saber al Conde de Cazal del interés de *“que el considerable número de tablas y lienzos antiguos que, procedentes de los conventos demolidos, existían*

⁸³⁷ Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier; “Textos legales de las desamortizaciones eclesiásticas españolas y con ellas relacionados”, en *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*, San Lorenzo del Escorial, 2007, pp. 27-28.

depositados en la exComisaria de Minas y en el Museo de esa Capital se colocasen de un modo definitivo en dicho Museo, depósito natural y oficial de la riqueza artística de la provincia". De aquellos, los depositados en la ex Comisaria de Minas recibieron la orden por parte del Ministerio de Hacienda en 15 de enero de 1876 de ser entregados al gobernador eclesiástico acogiéndose a los Reales Decretos de 9 y 28 de enero de 1875.

En lo que concierne a los existentes en el Museo provincial, tendrían que acogerse a lo que dictase el Ministerio de Fomento del que dependiese, por lo que se aconsejaba responder siempre de forma meditada buscando así no perjudicar a la colección museística. Por lo tanto y para poder responder de forma correcta se solicitó desde Madrid a la Comisión de Monumentos que elaborase un informe "*sobre los peligros y daños que de la devolución pudieran originarse, en virtud del destino que se hubiese pensado darles, puesto que no existen ya los conventos à que pertenecieron*".

El Presidente de la Academia sevillana en lugar de pasar el trabajo a la Comisión de Monumentos decidió encargarse personalmente del asunto, como manifestó en la respuesta al oficio anterior mediante escrito el 14 de diciembre de 1876⁸³⁸. En aquél texto partió Cazal explicando que en aquella fecha aún no había recibido ninguna indicación por parte ni del Ministerio de Fomento ni de Hacienda.

Desde la primera desamortización que formó la colección del Museo existía una gran cantidad de cuadros almacenados, los cuales carecían absolutamente de cualquier mérito, muchos de los cuales estaban en un deplorable estado por culpa de la humedad y de las condiciones del local. Tras la supresión de conventos de 1868 llegó un nuevo envío de cuadros protagonizado principalmente por imágenes de santos de mala calidad y copias de otras obras, también de escaso mérito. Aquellos fueron almacenados, seleccionando solo para las galerías altas los que, a pesar de ser de autores desconocidos, no resultasen lamentables. Lo único verdaderamente destacable por Cazal de aquel envío fueron dos cuadros a tamaño real de un San Pedro y un San Pablo ejecutados por Zurbarán, los cuales se encontraban en un estado deplorable y requirieron costosas reparaciones con buenas molduras para poder darles lugares distinguidos que estuviesen a la altura. Estas obras de Zurbarán fueron de las primeras en ser reclamadas por parte de la Iglesia de San Esteban, como se tratará más adelante.

⁸³⁸ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas V, 10-II-1877.

Extendiendo el estudio de importancia al resto de cuadros que se conservaban de aquel momento, destacaron unos cuantos que, a pesar de ser más destacables, no habían sido aún motivo de reclamación:

“seis cuadros no malos originales de Arteaga que representan la Vida de la Virgen, procedentes de la parroquia de San Marcos”

“una tabla de escuela antigua, de autor desconocido, y muy deteriorada que representa el bautismo de N.S. Jesucristo, reputada de mérito, y que aunque no reclamada, procede de la parroquia de Santiago, y no nos hemos atrevido a restaurarla”.

Para finalizar el informe destacó por su gran número de obras las procedentes del extinguido oratorio de San Felipe Neri, las cuales tenían todas escasa importancia. De ahí que el Presidente concluyese su nota para la Academia de San Fernando de la siguiente forma: *“En cuanto puedo decir à V.E. haciéndole solo notar que como le deje dicho, no se me han presentado mas que reclamaciones parciales por los interesados, conforme han vuelto à la vida, y que de los pocos templos definitivamente extinguidos, no ha venido nada que interese defenderlo”.*

Esta primera visión no fue sino el punto de partida de todo un proceso de reclamaciones por parte de las autoridades eclesiásticas que se extenderá desde la pronunciación de los decretos de enero de 1875 hasta empezada la década de 1780. Esto significó un continuo trasiego de cuadros desde el Museo a las parroquias o conventos que conseguían la aceptación de sus peticiones por parte del Gobernador de la Provincia. En el siguiente apartado se agrupan los principales procesos en torno al citado patrimonio artístico.

5.7.1 RECLAMACIONES POR PARTE DE PARROQUIAS SUPRIMIDAS Y PETICIONES DE OBRAS PARA DECORO DE TEMPLOS.

a) Convento de Santa Ana⁸³⁹.

El convento de monjas de Santa Ana fue el primero en iniciar el proceso de reclamaciones a los pocos meses de la promulgación de los decretos de enero de 1875 que autorizaban las devoluciones. La petición fue realizada el 10 de julio de 1875, la cual fue aceptada por el gobierno civil el 13 de julio, efectuándose la devolución en varias fases debido al gran volumen de piezas:

- Recibo de 22 de Julio de 1875:

“He recibido de D. Manuel Cabral y Aguado, encargado del Museo Provincial; las esculturas y cuadros que representan un grupo de tres esculturas, S. Joaquin y Sta. Ana sentados y una Virgen pequeña en el centro en pie.

Hotra escultura, S. Juan Bautista mas pequeña que el Natural.

Otra escultura San Juan Ebangilista con un Aguila, mayor que el natural.

Otra escultura S. Juan Bautista.

Un cuadro que representa S. Elias recibiendo la Corona de alto 3 metros y 38 centímetros. Otro lienzo que representa una Concepcion con Moldura tallada que tiene de alto 2 por 1 de ancho. Otro que representa La Virgen de la Antigua y mide Alto por de Ancho y que procedentes de la Comunidad de Religiosas de Ntra. Sra. Sta. Ana de Hesta Ciudad de que Soy al presente Priora, hestaban en calidad de Deposito en el espresado Museo y para que conste y sirba de resguardo al dicho encargado doy heste recibo que firmo en Sevilla.

22 de Julio de 1875. Sor. Maria Magdalena de Sn. Alberto de la Calle Pia.

⁸³⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 93, expedientes 9 y 30.12.

ademas el cuadro de la Antigua que abenido en pequeño los dos de Vosotra Sor tamaño de la mitad del que no sn buelto de la Concepcion el Chico lo daremos cuando se los de buelban dos q. de ben hestar en ese Museo.

- Recibo de 7 de Agosto de 1875:

“He recibido de D. Manuel Cabral y Aguado, encargado del Museo Provincial un Cuadro con Moldura Tallada que representa la Virgen de la Antigua; que mide de Alto 1m.42cts por 1m 9cts. De ancho que es procedente de la Comunicada de Religiosas de Sra. Sta. Anda de hesta Ciudad de que soy al presente Priora...”.

- Recibo de 12 de Septiembre de 1875:

“La Priora y Comunidad del Convento de Nuestra Sra. Santa Anda Carmelitas Calzadas de esta Ciudad, por orden del Sr. Conde del Cazal Presidente del Museo Provincial, hemos recibido de D. Manuel Cabral y Aguado encargado de dicho Museo los objetos que á continuacion se expresan, como en calidad de deposito, y quedando obligadas a devolverlos cuando sean reclamados por los respectivos dueños, para colocarlos en la Yglesia propia y con legalidad competente = Un Altar compuesto de un Medallon que representa el Nacimiento = otro idem de la Virgen recibiendo el Niño = cuatro capiteles de talla = dos trozos del mismo Altar = Un Medallon el Nacimiento = otro id. id. el Alumbramiento de la Sta. Virgen = Cuatro columnas = otro Medallon el Nacimiento = Otro id. el Sr. de las tres caidas = cuatro costados del Altar = tres ornatos que parecen candelabros = Un Medallon de la Coronacion de Espinas = Un trozo de un Santo = Otro Medallon la Anunciacion = Una Berja decorada compuesta de seis trozos ó lados con seis perillas y dos Atriles = Dos Niños de escultura tamaño natural = Un Aguila dorada = Un crucifijo id. dos trozos de la parte alta de un docel = Un medallon de alto relieve La Virgen con el Niño y varios Angelitos. Y para que conste y sirva de reguardo a dicho Sr. encargado firmamos el presente, Sevilla Set. 12 de 1875.

Sor M^a Magdalena de Sn. Alberto de la Calle Pia.

Sor. M^a del Carmen del Ssmo. Sacramento.”

b) Parroquia de San Esteban⁸⁴⁰.

El caso de San Esteban es el que más dolió no solo al personal del Museo, sino a la propia colección. Esto se debe a que, tras la instancia de José Tello y Lobo, párroco de San Esteban, se intentó hacerle entrar en razón para que se pudiese hacer una excepción sobre los cuadros de Zurbarán que representan a San Pedro y San Pablo. Aquellos llegaron al Museo en muy mal estado de conservación “y no preveyéndose que pudiera llegar el caso de la devolución por haber sido la Parroquia suprimida, fueron completa y minuciosamente restaurados, costeándoles buenas molduras, y dándoles colocación en uno de los mejores sitios del Salón principal donde son examinados por nacionales y extranjeros”. Como alternativa se ofreció costear la ejecución de dos copias para dar a cambio y llenar los huecos, dejando los originales en depósito en el Museo con letreros que honrasen la propiedad de San Esteban. Aquella propuesta fue rechazada, viéndose obligados a aceptar la devolución el 6 de diciembre de 1876.

- Recibo de la entrega a la Iglesia de San Esteban. 29 de diciembre de 1876:

“Recibí del Sor. D. Manuel Cabral y Aguado encargado de este Museo Provincial, en virtud de orden del Sor. Gobernador Civil del día seis del corriente y decreto del Sor. Presidente de dicho Museo Once Cuadros, cuyos asuntos son los siguientes =

- *San Pedro, original de Zurbarán, tamaño natural.*
- *San Pablo, de Zurbarán, tamaño natural.*
- *El Martirio de San Esteban con figuras de tamaño natural.*
- *San Pedro en la Vision de figuras pequeñas.*
- *La Conversion de San Pablo con figuras pequeñas.*
- *San Fernando de tamaño natural, de Polanco.*
- *San Hermenegildo, tamaño natural, de ídem.*
- *El Nacimiento, tamaño natural.*
- *Un crucifijo, mitad del natural.*
- *La Virgen, mitad del natural.*
- *San Juan Evangelista ídem.*

⁸⁴⁰ *Ibíd.*, expedientes 27 y 30.5.

Cuyos cuadros son propiedad de la Yglesia Parroquial de San Esteban de esta ciudad de mi cargo..... el presente recibo firmo como cura Parroco de dicha Yglesia á veinte y nueve de Diciembre de 1876. José Tello”.



Ilustración 64. San Pedro y San Pablo, Zurbarán, Retablo mayor de la Iglesia de San Esteban, Sevilla.

c) Hermandad de Maestros Alarifes de la Iglesia de San Andrés⁸⁴¹.

El caso de la Iglesia de San Andrés incluye dos reclamaciones, por un lado, todos los cuadros procedentes de la capilla; y por otro, el de una *“puerta de juguetería que pertenece a la Hermandad de Maestros Alarifes de esta Ciudad”*. Ambas fueron dirigidas por parte del representante de la citada hermandad, Manuel Tirado y Jurado.

- Oficio 19 de Octubre de 1876, Gobierno Civil, Admon. Fomento. Negociado Bellas Artes. Núm.: 12235.

“Vista una instancia en que Dn. Manuel Tirado de esta vecindad, en representacion, debidamente acreditada de la Hermandad de maestros alarifes, reclama que se devuelvan à la capilla de San Andres de esta ciudad, propiedad de dicha hermandad, un cuadro que representa à la Purisima Concepcion, otros dos con Angeles, dos tablas con San Pedro y San Pablo, y ocho molduras apaisadas, sin lienzos, todo lo cual obra depositado en el Museo Provincial de pinturas, á cargo de esa Academia de su digna presidencia; visto lo manifestado por el Sor. Gobernador Eclesiastico de este Arzobispado y de conformidad con lo informado por V.S. he tenido a bien decretar la devolucion solicitada...”

Apunte de Cazal en el lado: *“Entreguense los efectos citados, si todos ellos existen depositados en este Museo... 23 Octubre 1876”*. Se incluye el recibo de la recogida de las obras citadas en el anterior oficio, estando firmado por el Hermano Mayor de la Capilla de San Andrés en 25 de Octubre de 1876.

- Recibo de la recogida de una *“puerta de jugueteria, cuya puerta era propiedad de la Hermandad de Maestros Alarifes Capilla de San Andrés”*; firmado en 25 de Diciembre de 1876.

d) Hermandad de San Hermenegildo⁸⁴².

Este caso no sigue la misma premisa del resto de tener su origen en la desamortización de 1868, sin embargo, se trata de la devolución de una importante obra que sucedió dentro del mismo espacio temporal del resto de los asuntos tratados. Esta se inició con el depósito de un cuadro en el Museo como único lugar donde podría estar

⁸⁴¹ *Ibíd.*, expedientes 29 y 30.11.

⁸⁴² *Ibíd.*, exp. 30.10.

seguro de ser vendido al extranjero por parte del presbítero de la Capilla de San Hermenegildo:

- 25 de Junio de 1875: Oficio Núm. 554. Gobierno de la Provincia de Sevilla:

“En la mañana de ayer se me dió noticia que el famoso cuadros de San Hermenegildo, obra de Zurbaran iba á ser vendido á un extranjero, por el presbitero encargado de la Capilla de ese nombre, llamado el padre Sousa. No sabiendo á punto fijo de quien fuese propiedad la expresada Capilla, ni las pinturas y demas enceres pertenecientes à la misma, me incauté preventivamente del expresado cuadro y sin perjuicio del derecho que á algun particular á la propiedad del mismo he resuelto enviarlo al Museo Provincial, en calidad de deposito, esperando de V.S. dictará sus disposiciones, á fin de que sea custodiado con todo el esmero posible, disponiendo á la vez se levante acta de su actual estado que me remitirá para unirlo á sus antecedentes”.

La recepción del cuadro fue aceptada por el Presidente Cazal y dejada en manos de Manuel Cabral y Aguado, aunque al mes escaso se inició un proceso judicial para determinar a quién pertenecía la pintura. El 31 de julio de 1875 se puso el caso en disposición del Juez de 1ª. Instancia del Distrito de San Román de Sevilla, el cual determinó el destino del lienzo meses después:

- 14 de Diciembre de 1875. Oficio al Director del Museo:

“En la causa seguida en este juzgado sobre averiguar la procedencia de un cuadro de S. Hermenegildo que se trataba de vender se ha convencido y acordado que el espresado cuadro se devuelva á la Hermandad de S. Hermenegildo y como quiera el referido cuadro se halla depositado en ese Museo Provincial y à disposicion de este juzgado he acordado dirigir à V.S. el presente á fin de que se sirva disponer que el cuadro de S. Hermenegildo y a citado se entregue desde luego á la Hermandad del mismo nombre à la persona que legalmente la represente y por tenerlo así mandado en cumplimiento à la ejecutoria recaida en dha causa, esperando me manifieste hacerse asi beneficiado = Dios que ... Sevilla, 14 de Diciembre de 1875. Enrique Zuñiga”.

El Martirio de San Hermenegildo finalmente fue devuelto tres días más tarde al mismo individuo que en un principio quiso venderlo al extranjero, Manuel de Sousa.

e) Santa Catalina⁸⁴³.

Tras la apertura de la parroquia de Santa Catalina se realizó la petición por parte del Hermano Mayor de su Hermandad Sacramental de *“que se les devuelva un cuadro pintado en tabla por Pedro de Campaña y que representa a Jesús amarrado à la columna el que fué depositado en su Museo por orden del Alcalde de la Capital y á consecuencia de haberse curado dicho templo, algo despues de la Revolucion del 68”* mediante oficio de 12 de marzo de 1875.

Tras la aceptación por parte del gobierno político de la reclamación hubo una serie de confusiones en torno a la documentación, que retrasaron levemente la devolución, efectuándose finalmente el 22 de marzo de 1875 siendo firmado el resguardo por Manuel Limón:

“Recibí un cuadro pintado al oleo sobre tabla por Pedro Campaña que representa á Jesús atado á la columna y los Santos Monica, Pedro y Agustín; cuyo cuadro es propiedad de la Sacramental de la Parroquia de Sta. Catalina de esta ciudad”.

⁸⁴³ Ibíd., exp.30.13.

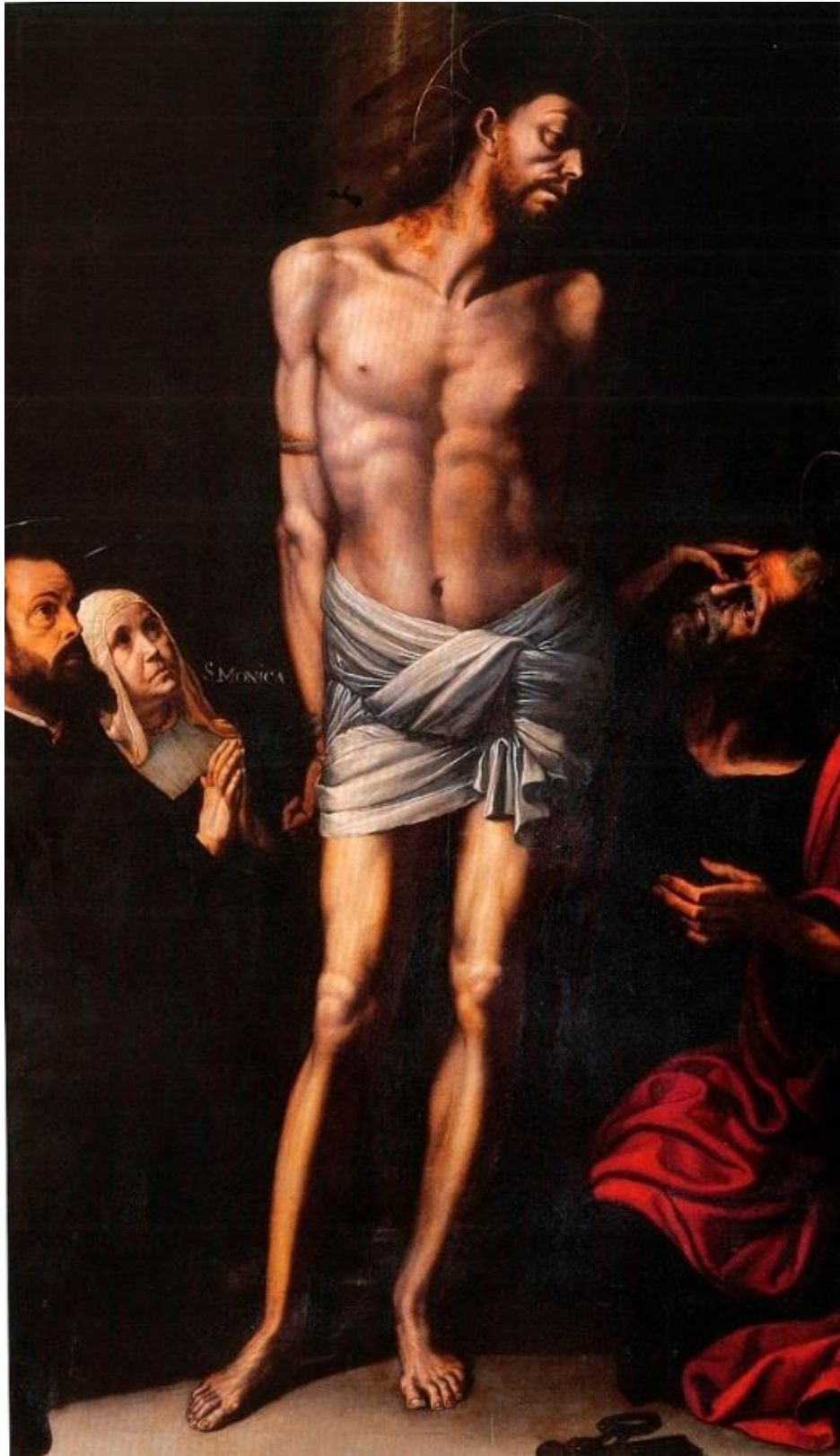


Ilustración 65. Jesús atado á la columna y los Santos Mónica, Pedro y Agustín, Pedro de Campaña, Iglesia de Santa Catalina, Sevilla.

f) Oratorio de San Felipe Neri⁸⁴⁴.

La iglesia había sufrido un importante incendio en 1865, terminando por ser decretada su demolición por parte del gobierno revolucionario de 1868. El desmantelamiento del Oratorio de San Felipe Neri dio lugar a que la práctica totalidad de sus efectos fuesen trasladados al Museo. Aquella gran cantidad de obras fue calificada de ser de escaso mérito, además de ocasionar un grave problema de espacio para el edificio y su correcta dirección. Al ser reestablecida la comunidad en 1875 se hizo cargo del culto de la iglesia de San Alberto, solicitando las obras del extinguido edificio. Los resguardos con el listado completo de obras devueltas son los siguientes:

- 8 de Noviembre de 1877. Resguardo de la devolución de obras a la Congregación:
“Como Propósito de la Congregacion de S. Felipe Neri de esta Ciudad, he recibido del Sr. Dn. Manuel Cabral y Aguado encargado del Museo Provincial, por autorización del Sr. Conde del Cazal presidente de dicho establecimiento, y por haberle decretado así con fha. 17 de Octubre el Sr. Gobernador Civil de la Provincia, los objetos que á continuacion se espresan, pertenecientes á mi Congregación y que han estado depositados en el Museo desde el año de 1868 =
- . – *Diez y ocho cuadros de lienzo con molduras retratos de Padres de la Congregacion.*
- Seis id, id, que representan asuntos místicos y perspectivas.*
- . – *Tres id de cobre con molduras, de misterios de la Virgen.*
- . – *Dos id de lienzo, ovalados, tamaño natural, que representan hechos de la vida de Sn. Felipe.*
- . – *Uno de figura de medio punto, con moldura, tamaño natural, que representa la aprobacion de las reglas de la Congregacion del Oratorio.*
- . – *Otro cuadrilongo de lienzo, la Purísima Concepcion de Maria Sma. de tamaño natural.*
- . – *Otro id. id. Jesus crucificado tamaño natural.*
- . – *Otro id. id. La Sagrada Familia tamº = nat.*

⁸⁴⁴ *Ibíd.*, exp.30.15.

- . – Otro id. id. *La Anunciacion tam^o = nat.*
- . – Otro id. id. *La Piedad. tam^o nat*
- . – Otro id. id. *El Sto. Angel de la guarda, tam^o = nat.*
- . – Otro id. id. *El Martirio de Sn Pedro , tam^o = nat.*
- . – Otro id. id. *El Perdon del Señor á Sn. Pedro, tam^o = nat.*
- . – Otro id. id. *El Arrepentimiento de Sn. Pedro, tam^o = nat.*
- . – Otro id. id. *Sta. Rosa de Lima, tam^o = nat.*
- . – Otro id. id. *Sta M^a Magdalena, tam^o = nat.*
- . – Otro id. id. *Retrato del Sr. Obispo de Coria , tam^o = nat.*

Treinta id, de varios asuntos y tamaños.

Tres gravados al hueco grandes.

- . –*Setenta y cinco cuadros de gravados de la Vida de S. Felipe, con molduras de caova y cristales.*
- . –*Otro id id de Sta. Teresa pequeño.*
- . –*Otro id de lienzo, El Niño Jesús, con cristal.*
- . –*Un alto relieve, la Fachada del Vaticano; con cristal.*

Un diseño del monumento q. se ponía en la Yglesia de S. Felipe, delineado en papel, con su moldura.

Un Crucifijo de escultura tam^o. natural.

Otras cuatro esculturas tam^o. nat. de Santos.

Otras dos id de las Cabezas de Jesus y Maria en sus correspondientes urnas de cristal.

- . –*Tres sillones forrados de terciopelo carmesí, antiguos, y con clavos dorados figurando el Corazon con los cuchillos = Un S. José de Escultura.*

Una columna chica de madera dorada.

Un capitel id. id. y otro trozo de cornisa id.

Los cuales objetos los he trasladado y puesto bajo mi custodia, quedando libre de responsabilidad respecto á ellos despresado Sr. Cabral y Aguado que me ha hecho la entrega. Y para que conste y resguardo del interesado le doy este que firmo y sello con el de mi Congregacion, en Sevilla á 8 de Noviembre de 1877=

Fran.º G. Prepósito.

Tejero

- 3 de Diciembre de 1877, oficio a Manuel Cabral y Aguado:

“Muy Sr. mio y amigo: Ayer ví al P. Carroggio y convivimos en q. hoy mandaría yo a los costaleros para recoger las efigies de nuestra Congregación de S. Felipe, (depositadas en la Capilla de la Expiración), que como se expresa en el recibo que dejé á U. son = Las dos Stas. Que estan colocadas en el Altar Mayor. San José que está en el Altar frente á la puerta, y los dos bustos del Señor y de la Virgen que al pie de la Capilla estan colgados en sus urnas y pedestales. ... Agustín Zaro, Pro. del Oratorio”.

g) San Juan de la Palma⁸⁴⁵.

El caso de la parroquia de San Juan de la Palma es llamativo porque no solo se encargó de solicitar la devolución de obras, sino que además hicieron una petición de préstamo de otra partida de cuadros para el culto. Mediante oficio del Gobierno Civil de 27 de Febrero de 1877 se autoriza la devolución de aquellas obras a Juan Manuel Reina, párroco de San Juan y San Pedro, siendo la entrega efectuada unos meses después:

- 25 de Mayo de 1877, Recibo de entrega de obras:

“Yo, el Sor. D. Juan Manuel Reina, Obro. y unico Cura, Beneficiado propio de las Parroquias unidas de S. Juan Bautista vulgo de la Palma de esta ciudad y Sn. Pedro de la misma, recibí del Sor. D. Manuel Cabral y Aguado, encargado de este Museo Provincial, en virtud de Orden del Sor. Gobernador Civil de la misma y decreto del Sor. Presidente de dicho Museo fha. 27 de Febrero del presente año, siete cuadros religiosos, cuyos asuntos son los siguientes:

⁸⁴⁵ *Ibíd.*, exp.30.16.

= *Un Sn. Pedro arrodillado del tamaño natural.*

= *Un Sn. Jorge pintado en tabla.*

= *La Presentación del Niño Jesus en el Templo, apaisado.*

= *La Adoracion de los Stos. Reyes, también apaisado,*

= *como la Anunciacion de Ntra. Sra.*

= *La Degollacion de Sn. Juan Bautista*

= *La Sma. Virgen poniendo la Casulla á Sn. Ildefonso, tamaño natural*

Cuyos cuadros son todos propiedad de la Yglesia Parroquial mencionada de S. Juan de la Palma a mi cargo..... Sevilla, 25 de Mayo de 1877. D. Juan M. Reina”.

Años después, concretamente el 1 de julio de 1881, el cura de aquellas parroquias unidas de San Pedro y San Juan de la Palma, Agustín Molina Arjona, recibió por parte de la Academia tras varias peticiones y con calidad de depósito, la siguiente partida de cuadros, con indicación del número de inventario del Museo:

1º. Representa, la Venida del Espíritu Santo (no consta el número por hallarse forrado)

2º. El Martirio de un Santo (con el nº. 321) =

3º. Sn. Francisco de Asís (con el nº. 305) =

4º. Un Obispo (con el nº. 296) =

5º. Sn. Agustín (con el nº. 311) =

6º. Sn. Jerónimo (con el nº. 283) =

7º. Un Obispo (con el nº. 298) =

8º. Un Obispo (con el nº. 291) =

9º. Sn. Matías (con el nº.306) =

10º. Sn Juan (con el nº. 305) =

h) Iglesia de Santa María de las Nieves⁸⁴⁶.

Como en casos precedentes de préstamos de piezas sin mérito artístico para adecuar el decoro de los templos, por parte de Santa María la Blanca se solicitó al Museo un Crucifijo que se sabía procedía de alguna de las iglesias suprimidas, “*para reemplazar al que existe en esta Parroquia que siendo de pasta y estando bastante deteriorado, es difícil su composición*”. Aquella petición fue aceptada por Cazal el 28 de julio de 1879, autorizando la entrega con la condición de que fuese devuelto en caso de ser solicitado.

i) Convento de San Antonio de Padua⁸⁴⁷.

El capellán del ex convento de San Antonio de Padua recibió con calidad de depósito el 24 de marzo de 1880 por orden del Presidente un ciclo de 15 cuadros sin bastidores que representaban “los Milagros de San Antonio de Padua”.

j) Convento de Madre de Dios⁸⁴⁸.

El 14 de julio de 1881 recibió la priora del convento de Madre de Dios por orden del Presidente Cazal con calidad de depósito una partida compuesta por 18 cuadros y una escultura, los cuales quedaban sujetos a ser devueltos cuando se solicitase:

1º. S. José y el Niño Jesus (sin nº. por estar forrado).

2º. El Niño Jesus nº. 234.

3º. Martirio de S. Andrés con el nº. 201.

4º. S. José tamaño natural con moldura nº.576.

5º. S. Juan Bautista iden. de iden. nº 578.

6º. El Niño Jesus con las obejas nº. 323.

7º. San Bartolomé nº. 282.

8º. Un San Mateo Apostol nº281.

9º. El Bto. Petrus medio cuerpo nº. 126.

⁸⁴⁶ *Ibíd.*, exp.30.6.

⁸⁴⁷ *Ibíd.*, exp.30.1.

⁸⁴⁸ *Ibíd.*, exp.30.2.

10°. *La Virgen del Carmen tamaño natural n°. 189.*

11°. *Sn. Francisco toma de Havito de uns Sta. N°. 556.*

12°. *Presentacion de la Virgen en el Templo n° 275.*

13°. *Un Obispo tamaño natural n° 290.*

14°. *Sta. Rosa tamaño pequeño n° 166.*

15°. *El Calvario tamaño pequeño n° 197.*

16°. *Sn. Francisco de Paula con moldura tallada n° 121.*

17°. *Un Santiago n°. 270.*

18°. *San Simón Apostol n°. 328.*

19°. *Una Escultura q.e representa S. Juan Evangelista.*

k) Obras procedentes del Monasterio de la Cartuja⁸⁴⁹.

Una práctica común durante los procesos de desamortización de efectos a la Iglesia, fue el de la ocultación de bienes. El 18 de enero de 1881 se puso fin en el Juzgado de Primera Instancia del distrito del Salvador a una causa por “*ocultación de bienes del Monasterio de Cartuja*”. Aquellos bienes habían sido depositados en el Museo el 14 de abril de 1868, ordenándose para el 10 de febrero de 1881 la devolución a Tomasa Jiménez. La extensa nota de objetos que fueron devueltos es la siguiente:

Relacion de los objetos intervenidos en la causa por ocultacion de bienes del estinguido “Monasterio de Cartuja” que han sido entregados en este dia á Doña Tomasa Jimenez por Don Manuel Cabral y Aguado en el Museo Provincial de esta Ciudad.

1. *Trece cuadros al oleo que representan el Apostolado y el Salvador del mundo, que miden noventa y nueve centímetros de alto por sesenta y nueve de ancho, cada uno con molduras doradas valorado todos juntos en la cantidad de cincuenta escudos.*
2. *Uno id. de un crucifijo con un metro ochenta y cinco centímetros de alto y un metro diez centímetros de ancho en cuarenta escudos.*

⁸⁴⁹ *Ibíd.*, exp.30.3.

3. *Otro id. de San Juan Bautista, original de Pacheco con un metro sesenta y cinco centímetros de alto por uno con veinte y seis de ancho valuado en tres cientos escudos.*
4. *Otro id. la Sacra Familia copia con moldura que mide un metro de ancho por ochenta y cinco centímetros de alto en seis escudos.*
5. *Cinco id. con molduras de la escuela de Madrid que representa la vida de la virgen con setenta y tres centímetros de ancho por sesenta y dos de alto valuados en cuarenta escudos los cuatro.*
6. *Un San Bernardino de Siena original de la escuela, con molduras que mide dos metros de alto por un metro y tres centímetros de ancho valuado en doce escudos.*
7. *Dos floreros copias con molduras y setenta u dos centímetros de alto por sesenta y ocho de ancho en ocho escudos los dos.*
8. *La Asuncion de la Escuela con moldura de un metro seis centímetros de alto por ochenta y tres de ancho en seis escudos.*
9. *Un retrato de un jesuita de la escuela con moldura, setenta centímetros de alto por cincuenta y cuatro de ancho en cuatro escudos.*
10. *Un Ecce Homo, copia de la escuela con setenta centímetros de alto y cuarenta y ocho de ancho con moldura en cuatro escudos.*
11. *Un retrato de un religioso copia con ochenta y tres centímetros de alto por sesenta y dos de ancho con moldura de dos escudos.*
12. *Una Dolorosa de la escuela moderna, copia con moldura que mide sesenta y siete centímetros de alto por cincuenta de ancho en tres escudos.*
13. *Retrato de un obispo copia sin moldura con un metro cinco centímetros de alto por ochenta y cinco centímetros de ancho en cuatro escudos.*
14. *Otro id. con un religioso del mismo tamaño y una moldura en cuatro escudos.*
15. *Una concepcion copia de la Escuela con moldura tiene ochenta y cuatro centímetros de alto por sesenta y tres de ancho en dos escudos.*
16. *Un San Antonio id. id. con setenta y cinco centímetros de alto por cincuenta y cinco de ancho en cuatro escudos.*
17. *La Magdalena despojandose de sus galas, copia con moldura de un metro cinco centímetros de alto y ochenta y cuatro centímetros de ancho en dos escudos.*

18. *San Justo y San Pastor con un angel copia con moldura mide un metro de ancho y ochenta y cinco centímetros de alto en seis escudos.*
19. *El apostol San Andres copia de la escuela con moldura con un metro sesenta centímetros de alto por un metro de ancho en ocho escudos.*
20. *Otro apostol id. id. id. en ocho escudos*
21. *Otro apostol id. id. id. en ocho escudos*
22. *Una dolorosa id. id. id. en ocho escudos*
23. *San Pedro de un metro cinco centímetros de alto por ochenta y dos centímetros de ancho con modura en cuatro escudos.*
24. *San Pablo id. id. en cuatro escudos.*
25. *La Asuncion copia de la escuela con ochenta centímetros de alto por cuarenta y cinco de ancho con moldura en seis escudos.*
26. *Un boceto que representa un paisage con dos pobres con cuarenta y siete centímetros de alto y treinta y ocho de ancho con moldura en cuatro escudos.*
27. *San Placido niño copia de la Escuela con sesenta centímetros de alto por cuarenta y seis de ancho con id. en dos escudos.*
28. *San Albino Obispo, escuela moderna, copia con cincuenta y cinco centímetros de alto por cuarenta y dos de ancho id. en dos escudos.*
29. *San Eutropio id. id. en dos escudos.*
30. *Un florero de la escuela, copia de cuarenta centímetros de alto por cincuenta y uno id. en tres escudos.*
31. *La cabeza del Bautista copia de la escuela con sesenta y seis centímetros de ancho por cuarenta y cuatro de alto id. en seis escudos.*
32. *Id. de San Pablo id id en seis escudos.*
33. *La cabeza de la Virgen copia de la escuela con cincuenta centímetros de alto por treinta y cinco de ancho id. en dos escudos.*
34. *La cabeza del Salvador del mundo tabla copia de la escual con veinte centímetros de alto por quince de ancho id en dos escudos.*
35. *La cabeza de la Virgen en tabla id. con diez y ocho centímetros de alto por catorce de ancho id. en dos escudos.*
36. *La sacra familia, boceto en tabla con veinte y un centímetros de alto por diez y ocho de ancho id. en seis escudos.*

37. *Un santo en cobre con veinte y tres centímetros de alto por diez y ocho ancho id. en dos escudos.*
38. *La cabeza del Salvador en cobre id. id. en un escudo.*
39. *Una Santa en tabla copia de la escuela con diez y nueve centímetros id. en un escudo.*
40. *El nacimiento cobre con veinte y ocho id. de alto veinte de ancho id. en dos escudos.*
41. *San Miguel tabla con treinta y siete id. de alto y veinte y cuatro ancho id. en un escudo.*
42. *San Juan evangelista cobre con treinta y dos id. de alto y veinte y cinco de ancho id. en cuatro escudos.*
43. *Santa Rosa con treinta y cinco id. de alto por veinte y seis de ancho id. en un escudo.*
44. *Santa Barbara con treinta y seis id. por veinte y seis de ancho id. en un escudo.*
45. *Una Dolorosa escuela de Maella con treinta y tres id. de alto por veinte u seis id. en ocho escudos.*
46. *Jesus y San Pedro tabla con once id. de alto por nueve de acho id. en un escudo.*
47. *La concepcion copia de la escuela con treinta y cinco id. de alto por veinte y tres de ancho sin moldura en dos escudos.*
48. *David y la cabeza de Holoferne con treinta y dos id. de alto por veinte y seis de ancho sin moldura en un escudo.*
49. *La cabeza de un negro con moldura mide cincuenta y ocho id. de alto por cuarenta y cinco de ancho en dos escudos.*
50. *El rostro del Redentor con moldura y sesenta y ocho id. por cincuenta de ancho en dos escudos.*
51. *Un santo obispo con un crucifijo y la virgen con moldura de un metro treinta y cinco centímetros de alto y por u metro de ancho en diez escudos.*
52. *La asuncion copia de la escuela con moldura un metro treinta y ocho centímetros de alto por noventa y tres centrimetros de ancho en seis escudos.*
53. *Jesus con la cruz a cuestras con moldura y un metro cuarenta centímetros de alto por noventa y cinco entimetros de ancho en cuatro id.*

54. *Santa Ana y la Virgen con moldura de un metro treinta y ocho centímetros de alto por un metro de ancho en seis escudos.*
55. *Una enferma boceto de cuarenta y seis centímetros alto y treinta y ocho ancho en dos escudos.*
56. *La cabeza del Bautista copia de la escuela con moldura de cincuenta y ocho centímetros de alto por treinta de ancho, en un escudo.*
57. *San Nicolas con treinta y seis id. de alto por cuarenta y seis de ancho id. en dos escudos.*
58. *San Pedro tabla con cincuenta y seis id. de alto y cuarenta y cuatro de ancho con moldura en dos escudos.*
59. *El niño Dios con la cruz en lienzo del mismo tamaño id. en dos escudos.*
60. *La Asuncion en cobre escuela Boloñesa de ochenta centímetros de alto por sesenta de ancho con moldura en cuatrocientos escudos.*
61. *Una concepcion copia de la escuela con un metro sesenta y tres centímetros de alto por un metro diez centímetros de ancho con moldura en doce escudos.*
62. *San José y el Niño Jesus sin moldura con dos metros de alto por un metro cuarenta y cinco centímetros de ancho en un escudo.*
63. *Una Concepción original de Palomino con dos metros diez centímetros de alto por un metro cuarenta y ocho, ancho id. en trescientos escudos.*
64. *Un cuadrito hecho á la sepia que representa á San Juan dormido con moldura labrada de veinte centímetros de alto po diez y seis de ancho en cuatro escudos.*
65. *Un crucifijo de marfil como de una tercia el Señor.*
66. *Otro id. de madera ó pasta id.*
67. *Dos santos de escultura con habitos blancos como de una tercia.*
68. *Una urna de cristal y lata como de media vara con Jesucristo difunto.*
69. *Otro id. con el niño Jesus durmiendo sobre una calavera*
70. *Un reloj de sobremesa antiguo.*
71. *Un Crucifijo de marfil como de menos de cuarta.*

5.7.2 MAL ESTADO DE LA SALA DE RESTAURACIONES Y SUSPENSIÓN DE LOS TRABAJOS POR PARTE DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO.

El pésimo estado en que se encontraba el local destinado a la restauración de obras del Museo protagonizó a lo largo de la década de 1870 un desastroso episodio en el que llegó a dañarse un importante cuadro. La primera llamada de atención llegó con un oficio de 9 de diciembre de 1873 del restaurador Francisco Solano Requena, en el que alertaba del constante desprendimiento de tierra de la armadura y de cómo tuvo que emplear tela de lienzo sujeta de forma provisional para poder seguir con su trabajo sin que afectase aquello a las obras. A esto añadía las terribles condiciones de iluminación ya que la entrada de sol le impedía trabajar con precisión. De ahí que se vio obligado a instalarse en uno de los corredores del patio, pero que debido a las extremas temperaturas del verano tuvo que pasarse a una de las clases bajas de la escuela. El restaurador pedía que se designase un espacio del edificio que pudiese reunir las condiciones para evitar detener el trabajo durante la temporada de verano. Solano resaltó que en el caso de no atender a su petición, llegaría algún momento en que se tendría que ver obligado a suspender sus tareas, *“con notable perjuicio de los intereses Provinciales y de los cuadros de este Museo que tan imperiosamente reclaman se atienda à su conservación”*⁸⁵⁰.

La advertencia del restaurador fue ignorada dando lugar a una catastrófica situación justo dos años después. El restaurador redactó una nota el 16 de diciembre de 1875 al conservador del Museo Joaquín Domínguez Bécquer en la que notificó el suceso de como las goteras habían dañado la importante tabla del Calvario de Frans Francken I: *“En la mañana de hoy me he encontrado la magnífica tabla de Frutet que se halla en restauracion y representa el calvario, llena de agua y perdido todo el trabajo que por espacio de cuatro meses habia en ella practicado, por las goteras que durante toda la noche le han caído”*⁸⁵¹.

⁸⁵⁰ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 94, expediente 12, oficio de 9-XII-1873.

⁸⁵¹ *Ibíd.*, expediente 9, oficio de 16-XII-1875.

Con aquella notificación, el restaurador no solo buscaba notificar la inundación sino también evitar cualquier responsabilidad de aquellos daños en su persona. Señaló que el estado de la sala estaba aún a tiempo de ser solucionado antes de que fuese a peor y que la suma se elevase considerablemente.

El conservador Joaquín Domínguez Bécquer se trasladó al salón de restauraciones para ver por sí mismo lo sucedido siendo estas sus impresiones:

“No puedo ocultar a VS. la dolorosa impresión que sufrí al contemplar el deplorable espectáculo que presentaba la valiosa tabla de Frutet (cuya obra justamente figura entre las primeras de cuantas atesora este Museo) que se hallaba en restauración muy adelantada; en sensible deterioro, y próxima a destruirse irremediablemente a no haberse contenido sin pérdida de tiempo los efectos progresivos de las aguas que durante toda la noche cayeron sobre ella. Aunque hartamente conocido el mal estado de la Sala de restauración; sus condiciones empeoran por días, y sucede mucho al juicio de ella formado: pues a las vidrieras rotas y carcomidas que dan entrada franca a la interperie; y la techumbre desprendiendo tierra constantemente, ahora vierten por ella el agua libremente”.

Alarmado dio el aviso al Presidente de la Academia, ya no solo por el terrible estado en que se encontraba la sala sino por el riesgo al que estaban expuestas las obras que estuviesen en trámite de ser restauradas⁸⁵². Una vez tratado aquel problema en junta⁸⁵³ se consiguió llegar a ponerse en contacto con la Diputación Provincial, a la que el Presidente planteó la necesidad de que el arquitecto provincial examinase la armadura de aquella habitación y elaborase el presupuesto para la ejecución de la obra.

La elaboración del presupuesto para reparar la sala de restauraciones vino por parte del arquitecto municipal, Manuel Portillo, extendiendo el estudio no solo al citado local, sino también al depósito o almacén y a las galerías adjuntas a través de las cuales se comunicaba con el Museo. Firmado el 3 de enero de 1876, estas son las consideraciones previas a la cuantificación de los trabajos:

⁸⁵² *Ibíd.*, expediente 9, oficio de 17-XII-1875.

⁸⁵³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas V, 6-V-1876.

“Reconocidas cumpliendo lo dispuesto por la Comisión Provincial, las salas de restauracion y deposito del Museo, resuelta de dicha diligencia que cubierta esas piezas con una armadura á dos aguas de reciente construccion no está su tablaçon encintada y careciendo de techo entabacado ó cielo raso se han ensanchado sus juntas produciendo infinidad de goteras é inutilizandose por ambas causas estas salas para el objeto á que se les destina, motivandose por tanto la necesidad imprescindible de levantar el tejado, encintar la tablaçon de cubierta de las dos piezas, tejar de nuevo en todo con cielo raso la parte destinada á sala de restauracion, en la que tambien se hace indispensable componer su soleria y modificar ensanchando el hueco de luces hoy insuficiente y cuyas puertas de cristales y encerados se encuentran en mal estado.

Además, y aun cuando solo á las partes del local dichas, se refirieran las órdenes recibidas, no creeria el Arquitecto cumplido su deber si dejara de llamar la atencion con este motivo sobre el estado de las galerias de paso á las piezas referidas. Estas galerias, cuatro en número, son á un tiempo ó constituyen una parte del Museo, sus muros se encuentran cubiertos de cuadros pertenecientes al mismo y los tejados muy en particular las partes correspondientes á sus canales maestros, se filtran produciendo goteras de importancia tal, que tienen en varios puntos impregnado el pavimento con grandes manchas de humedad y esto que no tan solo puede perjudicar notablemente alguna obra de arte, afecta tambien á la construccion de un modo sensible aproximado con sus efectos el dia de exigir una reparacion considerable por lo cual, aun cuando por separado, para que la Comision resuelva como estime conveniente, se presupuestan las obras necesarias y mas indispensables para el resano de esta cubierta concretandose tan solo á la parte de tejados”⁸⁵⁴.

El coste que estipuló Portillo en el presupuesto estaba desgranado entre la sala de restauración y almacén, con un coste de 1.004 pesetas 25 céntimos; y el correspondiente al arreglo del tejado de las galerías, estipulado en 368 pesetas. El total de la obra ascendía a 1372 pesetas y 25 céntimos.

⁸⁵⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 94, expediente 14, oficio de 3-I-1876.

Aquella obra de haberse efectuado en su momento hubiese evitado que afectase a las obras allí almacenadas, aunque de no ser por aquellos daños, es muy probable que la diputación no hubiese intervenido. La restauración del Calvario que fue dañada en aquella sala se extendió prácticamente una década en el tiempo, teniéndose noticia de aquello en la junta del 25 de febrero de 1886⁸⁵⁵.



Ilustración 66. Tríptico del Calvario, Frans Francken I, Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Llegado el año 1880, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando emitió una disposición de 9 de julio mediante la que ordenó se suspendiesen todas las restauraciones, ya fuesen de cuadros u otras obras de arte, dejando en suspenso incluso aquellas ya empezadas⁸⁵⁶. La finalidad de aquello era establecer un control total por parte de la academia madrileña de todas las restauraciones que se hiciesen en el resto de instituciones dependientes.

La Academia hizo constar que no se estaba restaurando ningún cuadro en el momento debido a la ausencia del restaurador “*durante los meses de canícula*”. La cuestión que al mes siguiente, el 1 de agosto de 1880 se recibió una comunicación de la

⁸⁵⁵ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 25-II-1886.

⁸⁵⁶ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas V, 12-II-1881.

Dirección General de Instrucción Pública en la que manifestaban tener noticias de que en el Museo Provincial se estaban ejecutando restauraciones sobre algunos lienzos de Valdés Leal, pidiendo a la Academia explicaciones de si aquello era verdad y en caso de ser cierto, cancelasen cualquier intervención de inmediato a la vez que expresasen los motivos que los llevaron a desobedecer aquella orden⁸⁵⁷. Ante aquello, el Presidente contestó lamentando la innecesaria acusación que habían recibido, manifestando que los dos únicos posibles cuadros de Valdés Leal implicados habían sido restaurados hacía dos años. Aquellos habían permanecidos sin ser expuestos al público por carecer de molduras, decidiendo en aquel momento exponerlos en el estado en que se encontraban, con la consiguiente publicidad en uno de los periódicos de la ciudad que lo celebraba como producto de una restauración reciente. Aprovechando aquella denuncia, el Presidente manifestó el estricto respeto que habían tenido con la citada disposición, más cuando tenían contratado un restaurador por oposición, el cual tenía un sueldo de 2.500 pesetas anuales y había tenido que centrarse en “*intervenir diferentes copias antiguas y deterioradas de originales importantes, hoy en poder de extranjeros cuyas copias son de la propiedad de esta Academia de Bellas Artes*”.

⁸⁵⁷ *Ibíd.*, 12-XI-1881.

5.8 ENTREGA DEL MUSEO PROVINCIAL A LA COMISIÓN DE MONUMENTOS DE SEVILLA: 1882-1883.

Como puede comprobarse a lo largo de los apartados anteriores, una de las grandes problemáticas en lo que respecta a la dirección del Museo han sido sus distintos cambios de dirección, siempre alternándose entre Academia de Bellas Artes y Comisión de Monumentos. El periodo tratado en este apartado abarca el espacio temporal entre 1867 y 1882, años en los que el Museo estuvo en manos de la Academia de Bellas Artes. Se le ha denominado como un periodo de estabilidad debido a que estaba alejado de los trasiegos legislativos que lo afectó en las décadas anteriores, pero aun así se ha decidido establecer el corte en este año de 1882 por corresponder brevemente con un periodo aproximado de un año en el que el Museo se dejó en manos de la Comisión de Monumentos:

“Yltmo. Sor. = Vista la comunicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando manifestando la necesidad y conveniencia de que se derogue la Real Orden de once de Junio de mil ochocientos sesenta y siete y se cumpla en todas sus partes el Reglamento de las Comisiones provinciales de monumentos históricos y artísticos de veinte y cuatro de Noviembre de mil ochocientos sesenta y cinco atendiendo a que los motivos expuestos por la Real Academia no pueden ser mas justos puesto que por la Real citada orden se anuló por completo el párrafo 2º del artículo 17 sin que se expusieran los motivos á que pudieran responder tal disposición tomada sin audiencia de las Reales Academias de la Historia y de San Fernando á pesar de que el artículo 47 del citado Reglamento dispone no podrá ser alterado sin sufrir modificación sin que sean oídas dichas Academias. = S.M. el Rey (q.D.g) ha tenido á bien disponer quede derogada la Real orden de once de Junio de mil ochocientos sesenta y siete y que se cumpla en todas sus partes el Reglamento de las comisiones provinciales de monumentos quedando á cargo de estos los Museo provinciales de Bellas Artes”⁸⁵⁸.

⁸⁵⁸ *Ibíd.*, 14-II-1882.

De esta forma, por la Real Orden de 8 de enero de 1882 se volvía a ordenar que los Museos se entregasen a las Comisiones de Monumentos para que se encargasen del “*cuidado, mejora o aumento ó creación de los Museos de Bellas Artes de provincia*”⁸⁵⁹.

Frente a este inesperado giro, la dirección de la Academia no pudo más que acordar la entrega de los inventarios y las cuentas del Museo a la Comisión de Monumentos. El Presidente Cazal dio orden al responsable de las pinturas y esculturas del Museo, Manuel Cabral y Aguado, para que progresivamente fuese haciendo efectiva la entrega a la vez que dejase en acta todo aquello. El cotejo se realizó empleando el catálogo impreso en el año 1881 además de comprobarse también de la nota que incluía los cuadros que estaban depositados en las distintas iglesias de Sevilla. Se decidió dar por entregado los fondos del Museo en acta definitiva a falta de comprobar el resto de obras que estaban depositadas en los almacenes⁸⁶⁰.

El Museo siguió funcionando con normalidad ya que el personal que estaba a su cargo continuó realizando las mismas funciones, quedando solo la Comisión de Monumentos pendiente de los ajustes presupuestarios, viéndose obligada en numerosas ocasiones a consultar a la Academia de Bellas para algún que otro asunto del funcionamiento diario. Se conserva un documento fechado el 20 de julio de 1883 en el que se recoge un listado de las mejoras que se hicieron en el Museo por la Comisión de Monumentos en este momento⁸⁶¹:

Colocar por agrupaciones, limpiar y contar los cuadros que existían hacinados en los almacenes de dicho Establecimiento.

Reforzar con nuevos alambres los cuadros expuestos al público.

Restaurar cuatro pedestales de mampostería y cuatro de madera, todos los cuales sostienen esculturas en el salón denominado Yglesia.

Forrar de madera los dos pedestales de entrada de dicho salón.

Hacer de nuevo dos banquetas y forrar y restaurar las cuatro que en el mismo había.

⁸⁵⁹ *Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos (reformado por Real Orden de 30 de diciembre de 1881)*, Madrid, 1882, p.7.

⁸⁶⁰ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas V, 2-IV-1882.

⁸⁶¹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 94, expediente 5.

Colocar de nuevo para su mejor ventilación los aparejos y cuerdas para las faenas del Establecimiento, y finalmente hacer la limpieza de los tejados y demás reparos con el mejor acierto posible hasta invertir la cantidad marcada en los presupuestos con este objeto.

La dirección en manos de la Comisión de Monumentos cesó en 1883 con la celebración el 2 de abril de una sesión en la Diputación Provincial. En ella se efectuó el acuerdo de la Comisión junto a individuos de la Academia siguiendo una Real Orden que ordenaba “*se reciban por inventario los cuadros esculturas y demás objetos del Museo provincial por ser esta forma la que se empleó para su entrega*”⁸⁶².

Tras este paréntesis de un año en la dirección del Museo por parte de la Academia de Bellas Artes se volvió a abordar la dirección en el último tramo del siglo hasta la creación del Patronato del Museo en el año 1925.

⁸⁶² Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas V, 13-V-1883.

5.9 LA DIRECCIÓN DEL MUSEO POR LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES A FINALES DEL SIGLO XIX: 1883-1900.

El breve paréntesis de un año escaso entre 1882 y 1883 en que el Museo volvió a estar en manos de la Comisión de Monumentos significó solo una actualización de la institución y de sus fondos. A lo largo de su historia, todos los cambios de dirección han implicado una revisión patrimonial exhaustiva en la que se aseguraban que no quedaba nada en manos de la institución anterior, casi siempre resultando de aquellos trabajos el germen de algún documento tipo inventario o catálogo que pudiese dar testimonio de la situación.

Si bien tras esta vuelta ya definitiva a una dirección estable por parte de la Academia, el Museo inició una etapa que se alejaba de las décadas precedentes. Tras unos años protagonizados por el ingente movimiento de obras artísticas que llegaban desde comunidades religiosas recién suprimidas para ser devueltas a los pocos años se dio paso a unas décadas con pocas incorporaciones a la colección, pero de una gran importancia, tanto por su calidad como por su apertura a obras contemporáneas.

Sin embargo, el funcionamiento del Museo se vio tremendamente afectado por varios factores de gran importancia. El principal problema fueron las omnipresentes obras en el edificio. Aquello lógicamente condicionó su funcionamiento llevándolo a estar cerrado de forma intermitente a lo largo de los años, unas veces por estética, pero en otras por serias amenazas de ruina. Se plantearon grandes empresas y proyectos de remodelación que quedaban mermados por culpa de la escasez económica en meros arreglos transitorios para salir del paso y que desembocaban en importantes problemas estructurales años después. Las distintas posturas en torno a aquellos proyectos generaban eternos debates en los que poco se avanzaba en solucionar los problemas. Por lo tanto, puede asegurarse que el hilo conductor de estas décadas fue el de las remodelaciones en el edificio.

Doloroso fue para la Academia la pérdida de la dirección de la Escuela de Bellas Artes, a la que tan estrechamente se encontraba vinculada desde su nacimiento y que en

este momento se convirtió en toda una amenaza para el buen funcionamiento del Museo con los graves litigios que se iniciaron en torno al reparto del edificio y que desembocaron en un importante expediente de deslinde. Al quedar desvinculada de la Escuela, solo se permitió a la Academia participar en los repartos de menciones honoríficas anuales, pasando la institución a centrarse su atención hacia otros derroteros. Quizás tras esto podría señalarse una mayor implicación en asuntos artísticos de la ciudad, tales como los monumentos públicos o los actos de homenaje a figuras clave de la cultura sevillana, como fue el aniversario de la muerte de Velázquez.

En este periodo de tiempo se sucedieron tres presidentes en la Academia, Andrés Lasso de la Vega, Conde de Casa Galindo entre 1882 y 1893; José María Asencio durante el corto periodo de 1893 a 1894 y Manuel Gómez Imaz entre 1894 y 1901. Gómez Imaz fue el presidente que más se volcó con la Academia y el Museo, implicándose personalmente en todo y cada uno de sus asuntos hasta anunciar su dimisión tras todo el expediente de deslinde del que seguramente acabase exhausto.

5.9.1 LAS OBRAS DE CONSOLIDACIÓN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES.

5.9.1.1 Los Trabajos de Manuel Portillo como punto de Partida.

En el escaso tiempo en que estuvo el Museo bajo la dirección de la Comisión de Monumentos entre 1882 y 1883 abordaron la revisión no solo de la colección, sino también del estado del edificio. Se encargó una evaluación y posterior redacción de un informe con las obras necesarias por el edificio, para lo que se seleccionaron los arquitectos de la comisión de monumentos Ángel Ayala y Manuel Portillo, los de la Academia Joaquín Fernández y Juan Talavera, además de contar la ayuda de Eduardo Cano. El informe fechado en 15 de junio de 1882⁸⁶³ fue remitido por Claudio Boutelou a las Academias de San Fernando y de la Historia de Madrid para conociesen el mal estado que presentaba el edificio, así como al Director General de Instrucción Pública⁸⁶⁴ para que viese la necesidad de aumentar la dotación económica.

Aunque en un principio el encargo se tratase de un listado de las necesidades del edificio, Portillo decidió desarrollar en su lugar el estado en el que se encontraba para que, tras mostrar la pésima situación, la diputación optase por intervenir de la forma que acordase con la comisión de monumentos. Y esto se debía a que veía tan mal la situación general que pensaba que la única solución era una reforma general en lugar de pequeñas intervenciones más limitadas que posiblemente tendrían que corregirse de cara a mayores empresas. El informe parte del lamento a que en aquel espacio se concentrasen tantas instituciones, algo sin sentido ya que con aquella aglomeración *“se ha conseguido que ninguno de los Establecimientos tenga satisfechas sus necesidades, ni aun las mas indispensables”*.

Se marca como uno de los principales responsables de la situación en la que se encontraba al limitado presupuesto del que se disponía para efectuar cualquier tipo de

⁸⁶³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 94, exp. 5.

⁸⁶⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas V, 18-I-1884.

reparación, de ahí que se esperaba que gracias a este informe se consiguiese incrementar aquella partida presupuestaria:

“De antigua construccion que se remonta à fines del siglo XVI en su mayor parte, y extenso principalmente por los muchos patios, el exconvento de la Merced exigiria para su conservación una cantidad anual muy superior à la pequeña consignacion con que hoy cuenta para reparaciones. Esta falta de recursos ocasiona el estado lamentable en que se encuentran algunas cubiertas por donde penetra el agua, deteriorando las bovedas, las solerias y el revocado de las paredes, siendo tan importante el atender à esas reparaciones, que si se abandonaran en un plazo no largo, habrá de presentarse la ruina en lo principal del edificio, que es el local que fué Iglesia”.

En lo relativo al Museo, a continuación se incluye el estudio en que tras enumerar las dependencias que lo componían se pasa a señalar los principales factores que debían atenderse con urgencia. Los problemas fijados eran la humedad y la falta de ventilación, el estar el pavimento más bajo que el nivel de la calle o las dificultades que implicaban la nefasta iluminación. Especialmente significativa la dura frase *“mas bien que sala de Museo debe llamarse almacan en pesimas condiciones”* en la que se concentra toda la problemática de aquel salón y que sería intervenida a lo largo de aquella década:

“Pasando à ocuparse de la parte destinada a Museo Provincial y de sus condiciones como tal; hay que manifestar que el Museo de Sevilla se reduce a un patio con cuatro galerias bajas cerradas de cristales, de las que tres pertenecen al Museo Arqueológico; el local que fué Yglesia de la Merced y una reducida sala de Juntas: esto en la planta baja. En el piso principal, cuatro galerias ó corredores con balcones al patio, una sala de restauracion y otra para almacen de cuadros y loduras en mal estado.

En rigor el Museo se reduce al local que fue Yglesia. A poco que se conozca las condiciones de Sevilla, se comprenderá que un edificio cuyo pavimento es mas bajo que la calle, ha de estar constantemente húmedo, y si à esto se agrega que su situacion es en lo mas bajo de la ciudad, siendo inundad inmediatamente en casos de avenidas, podrá formarse idea de las malisimas condiciones en que se hallan colocados los cuadros bajo el punto de vista de conservacion.

... esta única sala de pinturas que encierra las obras mas acabadas de Murillo, Zurbaran, Roelas, Pacheco, Valdés, &^a, &^a todas ellas de conserva la forma y condiciones de iglesia: su planta es una cruz latina y sus muros se elevan á una altura considerable, teniendo solo dos ventanas en el crucero y una en el muro que forma el extremo del brazo mayor de la cruz, cuyas luces, á mas de lo escasas, son inconvenientes por su oblicuidad para que puedan apreciarse las bellezas del gran numero de obras maestras alli almacenadas, porque mas bien que sala de Museo debe llamarse almacan en pesimas condiciones, tanto mas cuanto carece en absoluto de ventilacion.

En resumen, si no se atiende con eficacia à la reparacion del edificio, nó tardará en amenazar ruina una buena parte de él, y si no se varían sus condiciones: ni pueden estudiarse las obras maestras del Museo, ni lo que es peor, conservarse los lienzos que á causa de la gran humedad y falta de ventilacion han de perjudicarse considerablemente, exponiendonos á las justas censuras de propios y extraños.

.... atendida la gran extensión de la mencionada iglesia, crée que en su mismo local haciendo reformas importantisimas, pudiera conseguirse establecer la galeria de pinturas en condiciones favorables, en cuyo caso, lo primero y mas urgente es levantar el piso de la Yglesia un metro à lo menos, pues nó de otra manera podran preservarse los cuadros de la humedad que tanto la perjudica.

Mientras no haya local conveniente y esté el Museo reducido à la antigua iglesia en las condiciones actuales, nó hay que pensar en el modo digno de exponer las obras, en la reforma de sus molduras, en la separacion conveniente de los cuadros, en la agrupacion especial de las pinturas de Murillo, ni en tantas otras cosas que reclama una galeria que posee semejantes obras maestras”.

Este primer trabajo del arquitecto Portillo resultó fundamental para las obras que se desarrollaron en el edificio a lo largo de aquella década.

5.9.1.2 Obras en la antigua Iglesia y en el antiguo Salón de Murillo (planta alta).

Una vez devuelto el Museo a la Academia, volvió la atención hacia las más que necesarias obras. Se acordó el 18 de enero de 1884 tomar como punto de partida los trabajos de reconocimiento que Portillo había realizado para la Comisión de Monumentos dos años antes, teniendo que estudiarlos tanto por la sección de Pintura como la de Arquitectura para que llegasen al consenso acerca de lo que había que realizar⁸⁶⁵.

La respuesta de la Sección de Arquitectura llegó de parte de Ángel de Ayala el 17 de febrero de 1884⁸⁶⁶, dándose lectura en la junta del 21 de febrero, partiendo de la idea de modificar la nave del salón de la Iglesia respetando el crucero y ampliándolo con parte de la nave, formando así en planta un salón con forma de cruz griega, destinado a la celebración de actos públicos. El resto de la nave sufriría la reforma más radical ya que solo se lo consideraría como una superficie de planta rectangular con cuatro muros que se elevan cerrándola lateralmente, desapareciendo de esta forma tanto la bóveda que la cubre como la cubierta del tejado. Esto permitiría disponer de un piso al mismo nivel que los del resto del edificio, que al dividirse en dos alturas permitiría destinar el inferior para ampliar el Museo Arqueológico y el superior para establecer una sala de exposición de pinturas. La sección también propuso la habilitación de un salón para la celebración de concursos y exposiciones, pensando para este fin el utilizar el salón de Murillo.

El informe que realizó la sección de pintura tardó algo más en estar listo ya que no solo partió de los trabajos de Portillo, sino también del pensamiento de la sección de arquitectura, efectuándose su lectura en la junta del 1 de junio de 1884.

El texto empezaba aplaudiendo la idea de adecuar la planta alta del edificio, concretamente el antiguo salón de Murillo y las cuatro galerías. El salón de Murillo requería de un estudio previo para solventar el problema de las altas temperaturas que sufría durante el verano, buscando de esta forma que consiguiese una correcta ventilación. Y en lo relativo a la habilitación de las galerías, solo se necesita conseguir iluminación cenital, algo que no debería implicar demasiados problemas ya que no tenían más cubierta

⁸⁶⁵ *Ídem.*

⁸⁶⁶ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 94, exp. 5.

que los tejados. Llegado a este punto es de especial importancia la finalidad que idearon para esta planta alta por el criterio que deseaban implantar en ella:

“Habilitada de esta manera la planta alta, podrán exponerse las pinturas que existen en los almacenes y sean dignas de figurar en el Museo y al propio tiempo se podrá dar principio á realizar el pensamiento de formar el Museo histórico Sevillano, en el que, dispuestos en serie se procuraría la representación de la pintura y escultura de nuestro pueblo à partir desde el siglo trece, utilizando á este efecto también las excelentes reproducciones que hoy posee la Academia y que están llamadas à aumentarse”.

Este criterio conformaba el concepto ideal de Museo basado en un discurso cronológico que abarcase las mejores manifestaciones de las bellas artes sevillanas. Destacar que no solo se nombre a la siempre protagonista pintura, sino que se haga mención de la escultura, la cual iba consiguiendo progresivamente una mayor notoriedad dentro de la concepción artística de aquellos círculos intelectuales. El otro detalle importante es el afán por conseguir el discurso histórico artístico completo, utilizando para ello reproducciones artísticas. Este es un matiz de gran modernidad en el que prima el impacto del mensaje frente a la calidad de las obras expuestas. Es decir, hasta el momento solo se exhibían las obras de primer nivel y en casos, las más destacadas de entre las de segundo orden, tratando de agruparlas por autores (entiéndase como “Salón de Murillo” o “Ciclos de Zurbarán”). Ahora para desarrollar un discurso lógico que recoja la evolución del arte sevillano, plantean el servirse de estas copias para poder mostrar la secuencia completa, así como el afán de conseguir más reproducciones para darle una mayor coherencia o continuidad. Esto no quiere decir que se desplacen ahora los discursos expositivos basados en los grupos por autores (posteriormente se forman la sala de Valdés Leal o las que recogían donaciones de colecciones con objetos variados), sino que se va manifestando un criterio que es el que impera en la actualidad en el Museo.

En lo concerniente a la Iglesia, la sección de pintura aceptó la propuesta anterior basada en dividir aquél gran salón en dos espacios, el crucero y la nave:

- El crucero se ampliaría usando parte de la nave hasta que se formase en planta una cruz de brazos iguales. Aquel espacio era de gran necesidad para el Museo por lo que se destinaría a la celebración de actos públicos.

- El resto de la nave formaría un gran salón con luz cenital que podría destinarse para la colocación de obras de Murillo y de otros maestros de primera clase.

Para la intervención en la nave de la Iglesia, la sección de Pintura planteó dos aspectos de gran importancia como puntos de partida de aquella obra:

1º. Que se eleve el pavimento actual del Salon que se proyecta solamente metro y medio 2º. Que este Salon comunique con el crucero por una gran portada artísticamente decorada á la que se subiría por una gradería de mármol.

Esta propuesta trataba principalmente de conseguir un efectismo de gran belleza y carácter sevillano mediante el establecimiento de un nexo de conexión entre las mejores obras del Museo y sus bellos patios. Se accedería a estos salones a través de las galerías decoradas con los azulejos y con vistas a la vegetación del patio jardín. Una vez en el remodelado salón del crucero, se mejoraría su decoración e iluminación, ofreciendo nuevos espacios para colocar grandes lienzos en aquellos muros. El efecto final vendría tras acceder a la gran sala longitudinal en la que se colocarían las grandes obras maestras con sus ricas molduras, creando así lo que denominaron como el “*Santuario del Arte Sevillano*”, en el que por fin se podría exponer como merecen las joyas pictóricas del Museo.

La colocación y el movimiento de lienzos de gran tamaño en un espacio de tanta amplitud pasa a ser una tarea bastante fácil en comparación con otros espacios más estrechos del Museo, por lo que el emplazamiento es el idóneo ya que posee gran holgura para el acomodamiento de los cuadros. Y no solo para su colocación, sino como vía de escape en situación de riesgo, ya que al ser la puerta de grandes dimensiones y estando en planta baja el salón podrían sacarse eficazmente las obras. Incluso podría llegarse a plantear una puerta directa con el exterior para la salvaguarda de las pinturas en caso de tragedia.

Pasando a la planta alta, la sección trató de los inconvenientes que suponía el salón que había estado dedicado a las obras de Murillo, en el que los cuadros quedarían abrumados en aquel espacio debido a ser estrecha y de techos poco elevados, siendo el acceso y salida siempre desde las galerías, además de las dificultades que implicaba la subida por la escalera. Aquello dificultaría cualquier operación, pudiendo suponer daños a

las obras en los traslados y movimientos, sin contar con que en caso de siniestro no existía forma de salvar los cuadros. De ahí que la propuesta fuese la de que las obras maestras permaneciesen siempre en la planta baja, ya que, aunque se levantase el piso a gran altura y se dotase de luz cenital, seguía siendo peligroso el calor que se experimentaría en esos espacios durante los meses de verano.

Tras la lectura de los proyectos se depositaron en la secretaria para que cualquier académico que quisiese revisarlos pasase y pudiesen ofrecer un dictamen en torno a ellos. La aprobación llegó el 7 de noviembre de 1884, cuando en junta se acordó estar conforme, pero matizando que la idea de elevar el piso un metro y medio no fuese solo en la nave de la Iglesia, sino que se extendiera a toda ella. Esta decisión se puso en conocimiento del arquitecto provincial para que a partir de aquella base desarrollase el proyecto y los presupuestos de la obra⁸⁶⁷.

Debido a la importancia de la empresa, los académicos querían dejar esclarecido el proyecto definitivo de las intervenciones antes de hacérselas saber al Gobernador de la Provincia para solicitarle los fondos necesarios. De ahí que llegaron a establecer un largo debate en torno a lo más adecuado para el edificio meses después, en la junta del 23 de mayo de 1885.

La Academia reconoció la labor de Portillo, el cual había soportado que, tras haber desarrollado un proyecto propio, se encargasen las secciones de modificarle algunos aspectos sin recibir queja alguna por el arquitecto. Portillo solamente discrepó en torno a las alturas que debían elevar el gran salón de la Iglesia, cuyo techo tendría que levantarse algunos metros por encima de la actual cornisa, así como proyectar una escalera de dosidas para que se comunicase con el crucero. Frente a la idea de la escalera y debido a su alto coste barajaron la posibilidad de una alternativa más económica que era posible al formarse el local en la planta baja, la cual funcionaría perfectamente solo con una gradería de mármol al ser una altura de escaso metro y medio.

El acuerdo de la Academia para aquel salón de la Iglesia fue que desapareciera por completo la bóveda y armadura que existía, aprovechándose solamente los muros y construyendo una nueva armadura para obtener luz cenital en todo el espacio. Para la

⁸⁶⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas V, 7-XI-1884.

ejecución de esto proyectó Portillo una gran armadura de hierro con parte de cristal y más abajo, el techo del salón con cristal en toda su longitud. Tras planear aquello volvieron a la realidad de los cortos recursos que podrían sufragar los cuerpos provinciales, llegando a la conclusión de que sería imposible su ejecución, viéndose obligados a tener que replantear una solución que fuese más fácil de realizar. Para esto recurrieron a la consulta del conservador del Museo y del vicepresidente de la Comisión de Monumentos, los cuales recordaron el primer estudio que efectuó Portillo:

- Conservar la bóveda y la armadura actual.
- Levantar el piso del salón solo un metro y medio.
- Colocar un techo de luz cenital próximo a la altura de la cornisa existente.
- Abrir totalmente el medio punto de los pies de la Iglesia, así como lunetos a ambos lados.

La suma de la luz que se conseguiría de esta forma sería más que suficiente, sobre todo tras la subida del piso de metro y medio que conseguiría acercar mejor los cuadros al caudal de luz. Se indicó entonces que aquella cantidad de luz no resultase tan brillante como se deseaba, siempre estarían a tiempo de abrir en la bóveda dos o tres lucernas que trajesen verticalmente luz al techo del salón, algo que junto al procedente del medio punto y de los lunetos seguro resultaría más que suficiente.

Dejando a un lado la ventaja económica de obviar aquella hipotética armadura de hierro y cristal en todo el salón, el mantener tanto la existente como la bóveda permitía la importante ventaja de mantener a lo largo de todas las estaciones del año una temperatura media realmente favorable para la conservación de los cuadros. Consideraban perfecto para aquello la combinación del espesor de los muros que protegían al edificio por todos los lados con la cubierta de tejas y la armadura de madera, ya que así se protegía un amplio espacio vacío entre el exterior y la bóveda. Pensaban que también el amplio espacio entre la bóveda y el techo que había de construirse en el salón garantizaría el que no se originasen temperaturas perjudiciales en aquel local. Planteaban el inconveniente que supondría el crear una nueva cubierta de hierro en toda la extensión por sus amplias aberturas de cristal que junto al elevado techo del salón (también de cristal) contribuirían a que la temperatura del salón se elevase considerablemente a pesar de los medios de ventilación que se utilizasen.

Eduardo Cano fue invitado por el Presidente para que explicase el plan de reformas del Museo, lo que empezó reiterando lo que se había tratado y dio el visto bueno en cuanto a la idea de conservar la bóveda y la armadura, siempre en el caso de que su estado de conservación lo permitiese, haciendo especial hincapié en el correcto planteamiento de la iluminación del salón.

Se agregó que cuando se invierte una importante suma en una obra de tal calibre, era preferible levantar de planta el salón, *“porque entonces se realiza la obra conforme á los ultimos adelantos y con todas las condiciones mejores; pero en el caso presente, por razones muy atendibles importa que la Sala de Murillo quede en el local de la Yglesia; y por tanto en este local es donde hay que hacer el estudio, que sea digno del objeto á que vá á destinarse, aprovechando de lo existente la parte mayor que sea posible, pues que solo se intenta la reforma del actual Museo y no levantar otro por completo”*⁸⁶⁸.

Las conclusiones a las que se llegaron en torno a la intervención en el edificio del Museo fueron resumidas en una serie de apartados que pasarían a la diputación para que aprobase la dotación económica y el arquitecto provincial pudiese elaborar el proyecto técnico definitivo para que se iniciasen las obras:

- El primer punto fue utilizado para agradecer al arquitecto Portillo tanto por sus imprescindibles estudios desde los que partieron los posteriores, como por su colaboración y aceptación de las modificaciones realizadas por la Academia para que resultase viable económicamente.
- Ratificar los acuerdos anteriores en torno a las obras proyectadas para la reforma de las galerías altas y de la antigua sala de Murillo, declarándose la Academia conforme en su totalidad con el proyecto del arquitecto.
- Para nuevo salón de Murillo se utilizaría la Iglesia, siendo necesarias las siguientes intervenciones:
 - Elevar el pavimento metro y medio.
 - Cerrar con un muro la sala para separarla del crucero, habilitando en su centro una puerta convenientemente decorada a la que se llegaría por una escalinata de mármol.

⁸⁶⁸ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 23-V-1885.

- Labrar el techo a la altura de la actual cornisa para obtener luz cenital, conservándose sobre él la armadura. Aumentar las luces abriendo totalmente el medio punto de los pies de la Iglesia, así como todos los costados.
- En lo concerniente al Crucero:
 - El muro de cerramiento del nuevo salón de Murillo deberá labrarse en el mismo estilo que el crucero, abriéndose en la parte superior de la cornisa un gran medio punto idéntico al de los pies de la Iglesia para que ilumine el crucero.
 - Elevar el pavimento del crucero medio metro, de forma que dada su extensión y los medios de ventilación que habría de emplearse, quedaría garantizada la sala de los efectos de la humedad. El motivo de no elevarlo a mayor altura como es el caso del espacio anexo, es que de esa forma se respetaba su decoración y estilo arquitectónico, ya que si se levantase el piso quedarían desfiguradas las pilastras y el conjunto de la obra.
 - Siguiendo lo establecido, se podía dar acceso al crucero por la misma puerta que ya tenía, solamente tendría que empezar la escalinata desde el exterior de la entrada, de forma que el último escalón diese al nivel propuesto para el piso, sin necesidad de hacer que penetre en el salón. Además, no habría dificultad en abrir este hueco hasta la altura que permitiese el techo de la galería, mejorando incluso esta entrada.
 - Se requería un estudio del crucero para conseguir aumentar la cantidad de luz, abriendo todo lo posible los medios puntos existentes.

La modificación de la Iglesia planteaba como resultado la obtención de dos importantes dependencias, un salón de gran extensión longitudinal conectado a otro con planta de cruz griega. Para conocer el resultado de aquella intervención hay que remitirse al plano publicado en 1935 por Alejandro Guichot y Sierra⁸⁶⁹ en el que se puede comprobar claramente la idea del proyecto, además de cómo tras aquella obra surgieron también dos pequeñas dependencias.

⁸⁶⁹ Guichot y Sierra, Alejandro; *El cicerone de Sevilla*, vol. 2, Sevilla, 1935, p. 7.

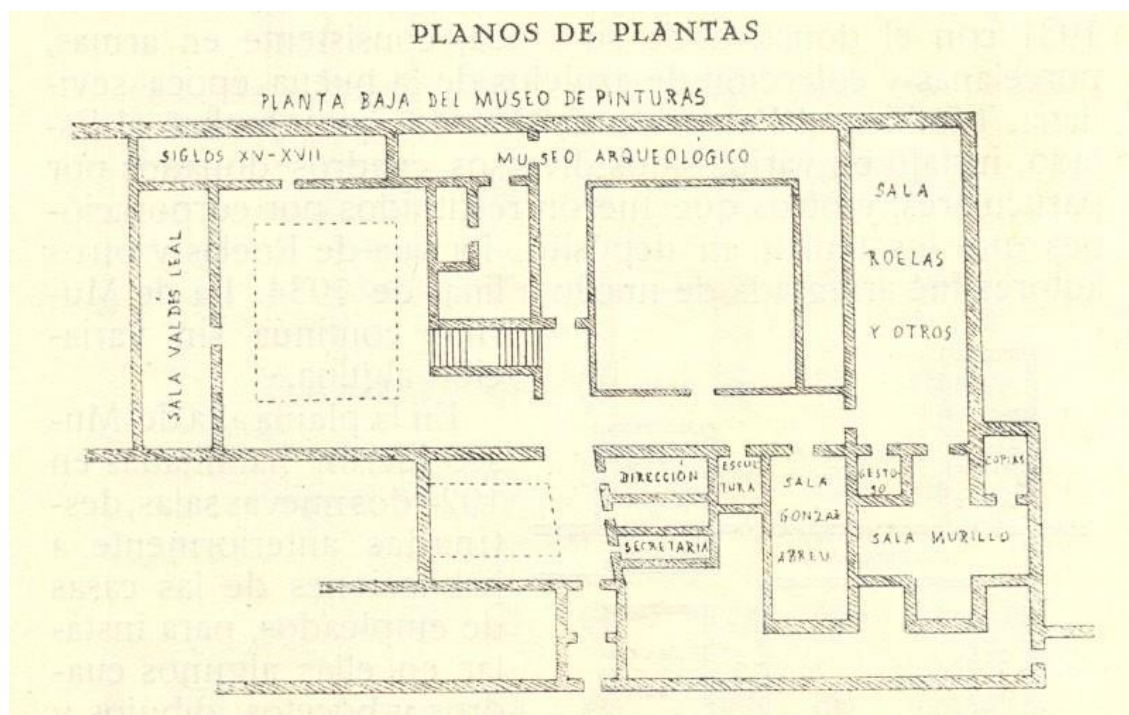


Ilustración 67. Plano del Museo de Bellas Artes de Sevilla, Alejandro Guichot y Sierra, El cicerone de Sevilla, Sevilla, 1935, vol. 2, p. 7, 1935.

La decisión de dejar la bóveda y armadura original fue un factor que generó graves problemas estructurales en el edificio a lo largo de los años siguientes, siendo constantes las peticiones de reconocimiento y de fondos para intervenirla. En la junta de 22 de diciembre de 1888 se dio lectura de un informe de la sección de arquitectura en el que habían recogido el estado “*de las bóvedas y armaduras del salón principal de pintura*”, detalle que indica que en aquel año ya funcionaba aquella sala:

“Defiriendo à la designacion hecha por V. S. hecha por V.S. hemos reconocido la cubierta de la bóveda del local que fué Yglesia de la Merced, hoy salon del Museo Provincial.

La cubierta es una armadura de par é hilera sobre un estribo atirantado con vigas y se halla reforzada con sopandas y tornapuntas sobre las tirantes; examinada exteriormente el caballete y las limas se hallan en buen estado, y por el interior no se nota que los vértices del triangulo hayan sufrido deformacion, al menos desde hace mucho tiempo.

Se observa en el faldon O, que á consecuencia de filtraciones, se han podrido las tablas en una estension considerable, cuyo daño es indispensable reparar, sino se quiere que se estienda á las pares y perjudique la bóveda.

El cañón seguido con arcos torales y lunetos que constituyen la bóveda de la Yglesia, es de tabique y presenta una hienda en la clave, que acusa una pequeña desviacion; pero no es esto en nuestro juicio suficiente para hacer temer una ruina próxima.

Con esta ocasion, creemos de nuestro deber llamar la atencion, acerca de el estado de abandono en que se encuentran las reparaciones de una gran parte del edificio, sin duda por la escasez de la consignacion destinada á ese objeto”⁸⁷⁰.

Aquella llamada de socorro frente a la amenaza que presentaba el estado de las cubiertas del salón se reiteró por parte de la sección de arquitectura en la junta de 29 de enero de 1889 en la que pedían a la Diputación Provincial que enviase a su arquitecto, así como que se hiciese cargo de los gastos que se generasen.

La respuesta vino directamente del arquitecto Manuel Portillo que expuso le resultaba imposible atender aquello debido a su “*quebrantada salud y la acumulacion de atenciones ineludibles*”⁸⁷¹, lamentando no poder atender como merecía el proyecto de reformas del Museo. Ya que aquellas propuestas de reformas se encontraban en su fase de finalización, los académicos acordaron que el Presidente, Conde de Casa Galindo, se encargase personalmente de ponerse en contacto con Portillo y conseguir convencerlo para que se rematasen las obras. Finalmente, este aceptó y en su atención incluyó el proyecto primitivo junto a las propuestas de la Academia, incluyendo un presupuesto total de lo que supondrían las obras y aparte otro que recogía solo la parte más esencial de ellas⁸⁷². Como urgente marcó las mejoras necesarias en el salón principal de la Iglesia, y que sin dejar de lado el resto de intervenciones indicó que podrían aplazarse para centrarse en lo señalado. A esto añadió el arquitecto de la Academia Juan Talavera de la Vega que había reconocido la escalera principal y coincidía con Portillo en calificar de poca importancia los escasos defectos que detectó, aunque al ser de tan fácil solución se ordenó su arreglo en el momento, la cual se limitaba en una fijación con yeso.

⁸⁷⁰ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 22-XII-1888.

⁸⁷¹ *Ibíd.*, 29-I-1889.

⁸⁷² *Ibíd.*, 9-XII-1889.

A continuación, se incluye el presupuesto que se utilizó para establecer la cantidad exacta (4.353 pesetas y 20 céntimos) que se solicitó a la Diputación. La redacción fue ejecutada por Manuel Portillo el 29 de agosto de 1889⁸⁷³:

Ynforme, presupuesto y condiciones para la contrata y ejecucion de las obras mas indispensables al local ocupado por el Museo Provincial.

Cumpliendo lo dispuesto por la Excma. Diputacion Provincial, se ha reconocido el salon principal del Museo, antes Yglesia de la Merced, algun accesorio del mismo, y la escalera preincipal del edificio; resultando hallrse en mal estado la cubierta, de armadura á dos aguas, correspondiente á la nave del antes templo y resentida la boveda tabicada á que dicha armadura sirve de cubierta; obras precisas y urgentes por afectar à la parte principal del Museo, destinada à la parte principal del Museo, destinada à conservar y donde estan expuestos los cuadros de Murillo y otros autores notables, constituyendo un conjunto de riqueza artistica de gran valía, que ni remotamente debe exponerse á ningun accidente que pudiera motivar el menor desperfecto á joyas tan reputables.

Resulta así mismo la conveniencia de conservar en buen estado la cubierta de una pequeña pieza, llamada el cuarto del Cristo, contigua al salon dicho, entre otros motivos ó causas, por el servicio que presta á los artistas que estudian copiando aquellas obras maestras; y cuya pieza de escasa, relativa, elevacion, cubierta de tejado, esta expuesta continuamente á las piedras que arrojan los chicos mal educados, que lo tienen siempre destruido produciendo mil goteras; por lo que deberá variarse su forma sustituyendolo con azotea.

Y la necesidad tambien imprescindible de separar la cubierta de la escalera principal del edificio, parte importante y esencial del mismo, que deja mucho que desear en su condición de conservación; obras todas, como queda dicho precisas, indispensables, urgentes y que ascenderan a la cantidad resultante del siguiente =

⁸⁷³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 94, exp.6.

<u>Presupuesto</u>			
<u>Unidades</u> <u>Medición</u> <u>Metros cent.</u>	<u>Designación de las Obras</u>	<u>Valor de</u> <u>la unidad</u> <u>Pes Cent</u>	<u>Valores</u> <u>Parciales</u> <u>s</u> <u>Pes Cent</u>
248,75	<i>Cuadrados de desenvolvimiento de uno de los faldones de la armadura á dos aguas de la nave de salon, reposicion de su tablazon y retejo utilizando las piezas que resulten en buen estado.</i>	4,77	1186,53
“ “	<i>Por la reparacion de los muros y nuevas cubiertas de dos abuardas, que sirven para dar luz y ventilacion á esta armadura</i>	“ “	167,00
106,24	<i>Cuadrados de reparacion de los tejados de la cubierta de la escalera pral.</i>	2,50	265,67
50,35	<i>Id. desbarato de la cubierta de colgadizo del cuarto del Cristo, y construccion de una azotea en sustitución de este</i>	16,00	805,60
28,00	<i>Id. establecimiento de un paso ó transito, de tablas enteras sobre las tirantes de la armadura del salon, con objeto de poder recorrer la estencion de la boveda y armadura</i>	3,75	105,00
70,00	<i>Lineales de reparacion de vuelos de tejado</i>	2,25	157,50
10,00	<i>Lineales de corniza para la cubierta de azotea del cuarto del Cristo</i>	10,00	100,00
“ “	<i>Para medios auxiliares y estraccion de escombros</i>	“ “	125,00
<i>Total egecucion material de las obras</i>			<u>2942,30</u>

5. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA: 1844-1900

“ “	<i>Por el movimiento de cuadros y reparacion de la boveda, cosas que por su indole no deben ser contratadas</i>	“ “	<u>1000,00</u>
<u>Resumen del presupuesto</u>			
	<i>Ymporte la egecucion material de las obras</i>	“ “	2942,30
	<i>Por el % para gastos imprevistos</i>	“ “	88,26
	<i>Por el % de direccion y administracion</i>	“ “	147,11
	<i>Por el % de beneficio industrial comprendido el interes del dinero adelantado</i>	“ “	176,53
	<i>Total importe del presupuesto de contrata</i>		<u>3354,20</u>
<u>Presupuesto General</u>			
	<i>Ymporte del presupuesto de contrata</i>	“ “	3354,20
	<i>Yd. del movimiento de cuadros y reparacion de la boveda, obra y movimiento que expectua de la subasta</i>	“ “	1000,00
	<i>Total del Presupuesto Gral.</i>		<u>4353,20</u>

*Asciende este presupuesto á la expresada cantidad de 4354 pesetas con 20 centimos.
Sevilla 29 de Agosto de 1889*

Manuel Portillo

El retraso en la ejecución de las obras era cada vez era mayor a la espera de la dotación económica para poder proceder a ellas. Finalmente llegó mediante comunicación del 8 de mayo de 1890 la aprobación por parte de la diputación provincial del presupuesto adicional, cuya dotación ascendía a 4.353 pesetas y 20 céntimos para el año 1889 a 1890 Por presupuestaria en diciembre de 1890, cinco años después que se aceptase el proyecto en junta, ascendiendo la dotación a 4.353 pesetas y 20 céntimos: *“Aprobación de los presupuestos adicionales de 1889-1890 y los ordinarios de 1890-1891, autorizando en el del Museo la suma de 4.354 ptas 20 ctms para atender a los gastos de la obra*

*presupuestada por el Arquitecto Provincial en el Salon principal del Museo, cuya cubierta y bóveda se denunció por la Sección de Arquitectura de esta Academia*⁸⁷⁴.

Aquella suma pasó al presupuesto ordinario de 1890 a 1891 mediante comunicación de 21 de junio de 1890 pero al no llegar a ejecutarse en aquel año se pasó de nuevo a incluirse en el de 1891 a 1892. La subasta para la ejecución de obras no se celebró hasta el día 22 de septiembre de 1891, estando organizada por la Junta de Gobierno de la Academia junto al arquitecto Manuel Portillo. Aquella quedó adjudicada a Antonio Muela en la cantidad de 3.352 pesetas, el cual usando su derecho la cedió a Enrique Vargas que fue quien hizo el depósito definitivo y firmó el pliego de condiciones. Tras esto se consultó tanto a Portillo como al conservador Eduardo Cano por si fuese necesario mover los cuadros del salón, así como el lugar provisional para depositarlos⁸⁷⁵.

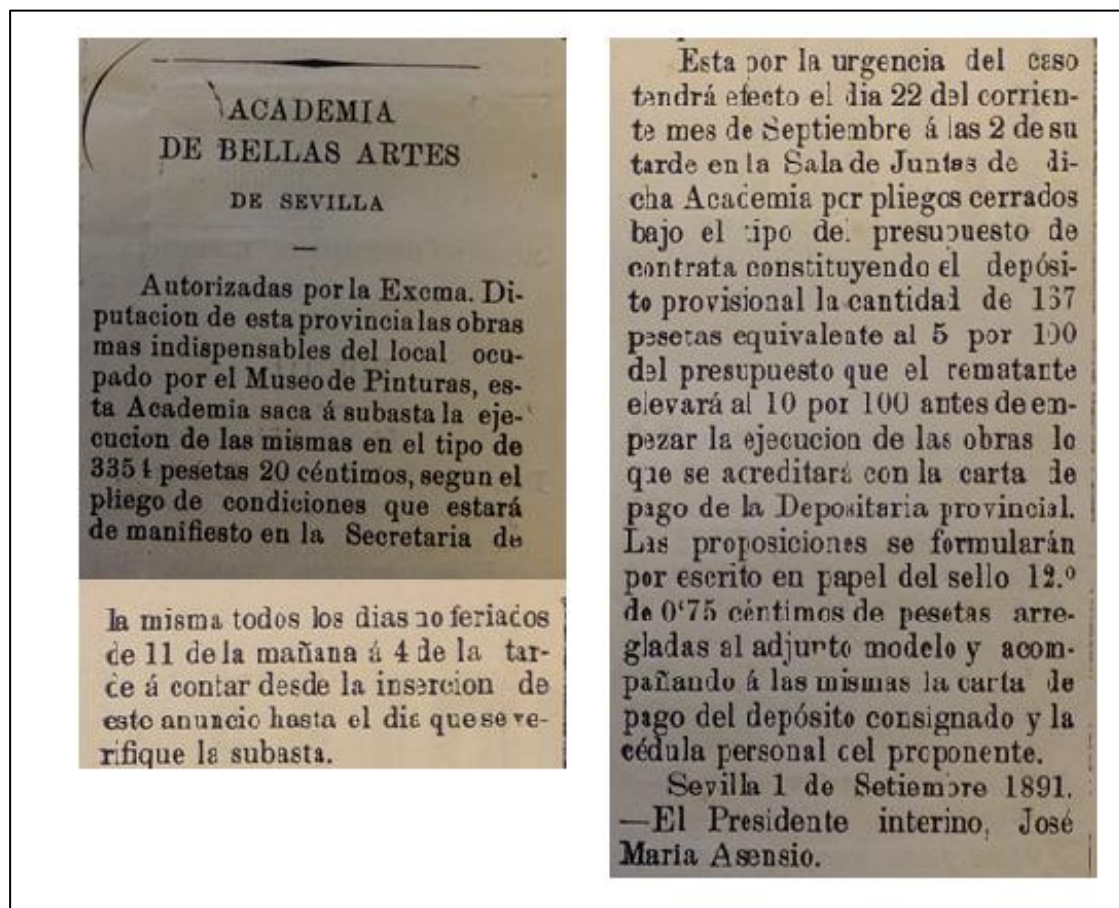


Ilustración 68. Recortes del Boletín oficial de la Provincia de Sevilla, nº57, 4-IX-1891.

⁸⁷⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 10-XII-1890.

⁸⁷⁵ *Ibíd.*, 3-X-1891.

Para la ejecución de las obras se descolgaron los cuadros y se almacenaron de forma segura, permaneciendo cerrado el Museo al público durante todo el proceso. Manuel Campos y Munilla, encargado del Museo Arqueológico, protestó por aquella medida de cerrar el edificio, algo que según su criterio debía haber expuesto al menos algún cuadro importante para el público visitante. El Presidente dejó claro que habían actuado siguiendo las indicaciones del conservador Eduardo Cano, ya que, tratándose de obras de inmenso valor, era un riesgo absurdo el tenerlas a la vista en un momento de ejecución de obras y flujo constante de personal.

Durante el proceso de las obras llegó un oficio de 17 de febrero de 1892 por parte del Gobierno Civil en el que se comunicaba a la Academia que la Comisión Provincial había aprobado unos presupuestos complementarios con el fin de que impulsase de forma definitiva la conclusión de las reformas que se estaban ejecutando. Aquellos fueron formados para *“terminar la reparacion de las bobedas del Salón principal del Museo, pintura del mismo, colocacion de una valla ó antepecho de hierro para defensa de los cuadros y para la adquisicion de varios efectos necesarios en el mismo”*⁸⁷⁶. De todas maneras, al ser reciente la aprobación, aun no contaban con el crédito suficiente hasta que no fuesen proporcionados por la superioridad. El Presidente notificó que aquella gestión *“se deseaba para completar la pintura, verja, cornisa, cortinas y demas accesorios indispensables para la apertura del Museo á la terminacion de las obras habiendo encontrado á la Exma. Diputacion Provincial sumamente propicia para conceder los recursos necesarios á tan importante mejora”*⁸⁷⁷.

La terminación de las obras se comunicó en la junta de gobierno de 7 de mayo de 1892, con la noticia de la visita de aquellos miembros al Museo:

“La Junta visitó el Museo, cuya obra se ha terminado, y quedó complacida tanto de la pintura de los muros como de todo lo hecho, así como de la colocación de los cuadros, dispuesta con sumo gusto y agrupando las pinturas de los autores principales lo que es importante para el estudio”.

En otro documento sin fechar se comunica a director de periódico no especificado la finalización de las obras atendiendo a indicarle los horarios tras la reapertura del

⁸⁷⁶ *Ibíd.*, 10-III-1892.

⁸⁷⁷ *Ídem.*

establecimiento: “*Terminadas las obras de este Museo de Pinturas, queda nuevamente abierta su entrada gratuita al público, desde hoy de 10 de la mañana á 3 de la tarde*”⁸⁷⁸.

Además de las intervenciones para asegurar las estructuras también se pintaron los muros de rojo pompeyano, se instaló y pintó todo el zócalo, así como los pedestales de las esculturas. Se instaló una repisa corrida en la que descansaban los cuadros de la primera línea a la misma altura, así como una elegante balaustrada que evitaría al público acercarse demasiado a las pinturas. Se mejoraron considerablemente la mayoría de las molduras y se colocaron cortinas nuevas en las grandes ventanas del salón, “*quedando hoy el Salon del Museo, así como otro salón pequeño, en condiciones dignas de Sevilla y de las obras maestras que en el se guardan, habiéndose, en este nuevo arreglo, colocado convenientemente muchas mas obras que las que antes había*”⁸⁷⁹.

Fueron aplaudidas las gestiones de protección de las obras dirigidas por el conservador Eduardo Cano junto al conserje Juan de la Vega ya que no sufrieron ningún daño ninguna obra, ya fuesen pinturas o esculturas. Además, actuaron rápidamente durante la inundación que hubo durante las obras, retirando a espacios seguros las obras de primer nivel. No solo eso, sino que también intervinieron en el proceso de colocación definitivo de pinturas y esculturas, el cual fue muy apreciado por el resto de la junta académica.

Sin embargo, se tiene constancia de que hubo grandes retrasos a la hora de que la Diputación Provincial pagase los gastos de aquella intervención. El contratista Enrique Vargas falleció sin llegar a cobrar “*el segundo plazo de las obras ejecutadas en el Museo provincial durante el año de 1891 a 92*”⁸⁸⁰ por lo que su viuda Pastora Núñez y Nuñez tuvo que presentarse a reclamar aquello en la sesión celebrada por la Comisión Provincial el 12 de enero de 1895.

Tras concluirse la obra y volver a la normalidad el funcionamiento del Museo se sabe que la armadura del salón principal siguió requiriendo de intervenciones, notificando el Presidente en la junta de 5 de noviembre de 1895 que se había reparado parte de ella por

⁸⁷⁸ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 94, exp.6.

⁸⁷⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 7-V-1892, Junta de Gobierno.

⁸⁸⁰ *Ibíd.*, 5-II-1896, Junta de Gobierno.

problemas de goteras bajo la dirección del arquitecto provincial Francisco Aurelio Álvarez, atendiendo la diputación provincial a la totalidad de los gastos de aquella obra⁸⁸¹.

5.9.1.3 Alicatado de las galerías de acceso al Museo de Pinturas.

Tras recoger la Comisión de Monumentos una buena cantidad de azulejos desordenados del ex convento del Carmen de Sevilla decidió cederlos como depósito al Museo de Pinturas⁸⁸². Tras llegar la notificación a la junta de la Academia en noviembre de 1895, aprovecharon que estaban tratando aquel tema para aplaudir los trabajos que había estado realizando el encargado del Museo Juan de la Vega en torno al alicatado de las galerías de entrada al Museo de Pinturas. De la Vega se había enfrentado a la difícil tarea de dar vida a una ingente cantidad de azulejos que estaban hacinados en un completo desorden en los almacenes del edificio. Procedentes de conventos desamortizados en la década de 1860, se tenían los precedentes de la Virgen del Rosario de Madre de Dios en el patio del aljibe y el Cristo con Cirineo del vestíbulo procedente de San Felipe Neri. Lo que se encontró de la Vega fue un caótico puzzle cerámico al que tras aplicar toda su paciencia consiguió distribuirlos a lo largo de las galerías que componen el patio principal del Museo.

La Academia al comunicar aquel adelanto aplaudió enormemente la labor del encargado puesto que se trataba de una empresa que deseaba realizar la Academia desde hacía tiempo pero que nadie se había atrevido hasta el momento: *“no había podido realizarse anteriormente con bastante pesar suyo por ser infructuosos cuantos trabajos y sacrificios se han hecho durante muchos años para buscar y combinar en tan inmensa cantidad de azulejos los distintos y caprichosos dibujos de que se componen”*⁸⁸³.

Para ultimar el proceso se necesitaron algunos azulejos que faltaban para completar los diseños, contándose para ello con los trabajos del dueño de la fábrica de cerámica de Triana Mensaque que los realizó bajo la dirección del académico José Gestoso y Pérez.

⁸⁸¹ *Ibíd.*, 5-XI-1895.

⁸⁸² La entrega de los azulejos procedentes del ex convento del Carmen no se efectuaría hasta el año siguiente como puede leerse en Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, acta de 28-III-1896.

⁸⁸³ *Ibíd.*, 5-IX-1895.



Ilustración 69. Detalle del alicatado del patio principal del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

5.9.1.4 Resto de mejoras en el Museo en la década de 1890 y estado en que se encontraba.

La entrada de Manuel Gómez Imaz a la presidencia en 1894 coincidió con las grandes empresas realizadas en los salones del Museo. El buen camino que estaba adoptando el Museo con salas recién habilitadas resultó un buen impulso a la política de Gómez Imaz, centrada en la adecuación del edificio y solución de sus principales necesidades. Muy implicado con la Diputación Provincial, persiguió mejorar las instalaciones con mangueras de agua para casos de incendios y pararrayos sobre el Salón Murillo⁸⁸⁴. Se tiene constancia de iniciarse en marzo de 1896 la instalación de siete cancelas de hierro y cristales en la

⁸⁸⁴ *Ibíd.*, 10- XII-1897.

galería de ingreso al Museo⁸⁸⁵, para la que se designaría meses después la cantidad de 4.200 pesetas.



Ilustración 70. Fotografía del Patio Principal del Museo de Bellas Artes, Revista La Esfera, 6-12-1930.

Un problema que se llevaba tiempo arrastrando era el del estado de la sala del Cristo, una pequeña estancia anexa a la iglesia que recibía este sobrenombre por haber estado expuesto en ella en los primeros años del Museo el Cristo de la Clemencia que está hoy día depositado en la Catedral de Sevilla. Tras la reforma efectuada en estos años anteriores en el salón principal se dedicó este espacio al almacenaje de esculturas, además se había habilitado una pequeña azoteílla bastante peligrosa en este espacio.

El presidente Gómez Imaz dirigió un escrito a la diputación ante el crítico estado en que se encontraba la sala del Cristo, declinando cualquier responsabilidad en su persona en caso de que hubiese una desgracia. Ante esta situación de emergencia ordenó se trasladasen las esculturas allí almacenadas al resto del Museo, contándose entre ellas las obras de Montañés que pasaron a instalarse en el Salón principal⁸⁸⁶. Alarmados por el

⁸⁸⁵ *Ibíd.*, 28-III-1896.

⁸⁸⁶ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 94, oficio de 8-X-1896.

escrito la diputación provincial decidió autorizar la intervención en aquella sala, tomando la Academia 913 pesetas de las 4200 que se habían destinado previamente para la instalación de las cancelas⁸⁸⁷.

Ya en febrero de 1897 se tiene constancia de que las obras se estaban ejecutando así como otras de adecuación de departamentos de la planta alta para el restaurador: “*se dio cuenta por el Sor Presidente de las obras que se estaban practicando en la sala denominada del Cristo y de los nuevos departamentos altos con destino al restaurador de la Academia*”⁸⁸⁸. Aquellas obras debieron no ser suficientes cuando en abril ordenó el presidente al arquitecto que reconociese aquella sala y formase presupuesto de obras⁸⁸⁹.

En este año de 1897 el Presidente realizó una invitación al edificio a dos miembros de la Comisión de Monumentos, Antonio M^a Ariza y Francisco Caballero Infante para que comprobasen el estado en que se encontraba el Museo de Bellas Artes tras las numerosas reformas que había experimentado en aquellos años. Afortunadamente se conserva este documento fechado en 31 de marzo de 1897 y que arroja un fiel testimonio del estado exacto en que se encontraba el Museo en aquel momento. Arroja algunos datos de gran importancia como es la habilitación de nuevas salas en las que por fin habían conseguido colocar obras clasificadas por épocas. Pero sobre todo ofrece una visión optimista en la que no existe ninguna objeción al estado del Museo, sino que son todo alabanzas al buen trabajo desempeñado. En el salón principal, ahora conocido como de Murillo, se habían horadado dos puertas en forma de arcos a la derecha e izquierda de lo que fue capilla mayor de la antigua Iglesia. Aquellas daban paso a la Sala del Cristo y a la de esculturas. Tras la reciente reparación de la del Cristo, se instalaron en ella obras del siglo XVI y transición del gótico al renacimiento, entre las que destacan “*las de Frutet, Martin de Bos, una copia de Volterra, Juan del Castillo maestro del inmortal Murillo y otros anonimos de varias escuelas y no despreciables en mérito*”⁸⁹⁰. En la de esculturas se colocaron “*fragmentos esculturales procedentes de Yglesias suprimidas entre los cuales hay algunos muy apreciables*”⁸⁹¹.

⁸⁸⁷ *Ibíd.*, oficio de 26-XI-1896.

⁸⁸⁸ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 25-II-1897.

⁸⁸⁹ *Ibíd.*, 8-IV-1897.

⁸⁹⁰ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 94. Exp. 13. Oficio de 31-III-1897.

⁸⁹¹ *Ídem.*

Pasando al piso alto se habían habilitado dos nuevas salas, una para cuadros del siglo XVII y otra para el XVIII. Entre las obras que destacaron en la sala del siglo XVII citar las de *“Zurbaran, Pacheco, Sebastian Gomez, Juan Simon Gutierrez, Alonso Cano, Arteaga, Cornelio Scut y otros anonimos de la escuela Sevillana”*⁸⁹². En lo relativo a la sala del siglo XVIII, obras de *“Domingo Martinez, Juan Espinar, Andres Perez, Soriano y ocho de la Fabrica de Tabacos que representan las fiestas por la exaltacion al trono de España del Sr. D. Fernando VI, con otros anonimos apreciiables”*⁸⁹³.

Aquellas buenas noticias producto de la visita de la Comisión de Monumentos al Museo no fueron el único índice del resultado obtenido tras las intervenciones de esta década. Al año siguiente, en la junta de 24 de abril de 1898, dio lectura el Presidente Gómez Imaz a un listado con todos los adelantos que se habían realizado en el edificio, así como los que tenía planteados a espera de la autorización de la diputación provincial:

El Sor Presidente dió cuenta de las mejoras efectuadas en el local del Museo consistentes en el alicatado de azulejos antiguos colocados en el vestibulo, en las cortinas que para defender de la luz, los cuadros de la nueva galeria acristalada del patio principal, se habian puesto en los arcos; en la restauracion y decorado de la escalera principal, que habia sido pintada à dos tintas; en el arreglo de la soleria de marmol blanco del Salon de Murillo, en cuya obra habian sido sustituidas muchas de las antiguas, colocandose dos pirlanes en la puerta de entrada y asperoneado todo el pavimento; añadiendo que una vez pasadas las fiestas de este mes tenia el gusto de manifestar que el Sor. Presidente de la Diputacion provincial, con el mas loable celo y animado del mas vivo entusiasmo le habia manifestado que se procederia á realizar otras muy importantes como eran las del embaldosado de marmol de Genova desde el vestibulo hasta el salon de Murillo y la de una nueva sala alta de veinte y cuatro metros de largo por siete de ancho que se establecerá en el piso principal sobre la sala de Juntas de la Academia, alumbrada por luz zenital y pavimento de losetas de cemento, cuyos muros serán adornados por una interesante coleccion de lienzos antiguos, escojidos entre los que se conservaban en los almacenes.

⁸⁹² Ídem.

⁸⁹³ Ídem.

La autorización para las nuevas intervenciones que planteaba el Presidente llegó por oficio de 20 de abril de 1898⁸⁹⁴, incluyendo la restauración del pavimento del salón Murillo, de ocho bancos de caoba y herrajes así como la cancela de hierro y cristal a colocar en el vestíbulo. El presupuesto de la obra de renovación de pavimento fue encargado al marmolista Rafael Barrado y González, siendo el que sigue⁸⁹⁵:

<i>Por 2 escalones de mármol de Italia de 2.30 x 034 x 005 para la entrada del Salón de Murillo</i>	90
<i>Por 2 tabicas “ “ de 2.30 x 018 x 002</i>	
<i>Por “ “</i>	
<i>Por 190 losas mármol Italia de 0.56 para reponer las rotas en el Salón de Murillo que arrojan en junto 60 metros a 17,50 ptas el metro</i>	1050
	1140
<i>Sevilla 8 de Enero de 1898</i>	

<i>por 117 metros de loza de 0,50 marmol Macael para la galería del patio que conduce al Salón Murillo y entrada de los salones a 12 ptas metro</i>	1404
<i>1 escalera mármol Italia para la puerta del patio de 200 x 050 x 005</i>	60
<i>1 tabica de 200 x 016 x 002</i>	
	1464
<i>Sevilla 4 de Febrero de 1898</i>	

<i>Por 156 metros losas de 0,50 marmol Macael para la galería de entrada y salón de la izquierda a 12 ptas metro</i>	1872
<i>Sevilla 16 de Febrero de 1898 (Se elevó a 1975 por mano de obra)</i>	

⁸⁹⁴ *Ibíd.*, Expediente 2.

⁸⁹⁵ *Ibíd.*, Expediente 15.

Tras la buena racha en las obras en el Museo y en sus instalaciones, al llegar el final de la década volvió a hacer aparición la amenaza de ruina en dos de sus nuevos departamentos. Las armaduras de las salas tituladas como del siglo XVII y XVIII a pesar de haber sido arregladas unos años antes, ahora en la navidad de 1899 obligó al personal del Museo a desalojar aquellos salones⁸⁹⁶. Se hizo saber a la diputación provincial la necesidad de unas nuevas obras de consolidación en estos salones altos, antes las cuales la autoridad hizo oídos sordos teniendo que ordenarse la creación de una comisión para que se personasen en aquellas oficinas e insistiesen en el asunto, incidiendo además en las cuestiones anteriormente nombradas de las mangueras de agua y pararrayos⁸⁹⁷.

⁸⁹⁶ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 25-XII-1899.

⁸⁹⁷ *Ibíd.*, 5-VIII-1900.

5.9.2 GESTIÓN DEL PATRIMONIO: DONACIONES E INCREMENTO DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO.

Desde el periodo de la desamortización producida a raíz de la revolución de 1868 los fondos permanecían prácticamente sin alteración. En estas últimas décadas del siglo XIX la política de actuación del Museo estaba más enfocada en las mejoras del edificio, de forma que la colección pudiese mostrarse de forma acorde a su importancia, por lo que el incremento de obras llegó exclusivamente por vía de las donaciones o depósitos.

5.9.2.1 El Ciclo de Grabados del Vaticano: Petición de la Diputación Provincial.

Sin embargo, hubo un caso que pretendía funcionar de forma inversa. Se recibió un oficio el 27 de agosto de 1883 por parte del Vicepresidente de la Diputación Provincial *“en el que manifestaba el deseo del Sr. Gobernador de adquirir para su despacho algunos grabados de la colección de los frescos de Rafael en el Vaticano publicados por el Sr. Brognoli”*⁸⁹⁸.

Para conocer la historia de la relación de aquellos grabados con la Academia hay que remontarse a la primera vez que se manifestó interés por adquirirlos en febrero de 1863: *“se acordó que como à obra artistica se suscribiese la Academia à las láminas de las Galerías de Rafael en el Vaticano, publicadas en Roma por el Sr. Dn. Pedro Brognoli; y à la historia de la pintura desde principios del siglo decimo tercero al decimo cuarto del mismo, en ciento cincuenta laminas, y dos gravados una de la Sacra Familia y otra de la Virgen Dolorosa”*⁸⁹⁹.

Dos años más tarde, en 1865 accedió finalmente el Presidente de la Diputación Provincial a adquirir aquellas obras para donarlas a la Academia: *“Fue oido con satisfaccion el oficio que pasaba el Sr. Presidente de la Excma. Diputacion Provincial participando haber tenido a bien dicha Corporacion suscribirse a una coleccion de los grabados de las galerias de Rafael en el Vaticano, que vá á publicar Mr. Pietro Brognolli reproduciendo treinta y ocho obras maestras de aquel celebre artista y que al propio*

⁸⁹⁸ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas V, 3-IX-1883.

⁸⁹⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas IV, 25-II-1863.

tiempo habia acordado donarlas á esta Academia para que puedan utilizarlas en sus estudios los alumnos de la Escuela”⁹⁰⁰.

Un mes más tarde de confirmar la Diputación Provincial la suscripción a la colección de las estancias vaticanas, llegó por sorpresa un nuevo donativo formado por tres grabados del citado Brognolli que representaban “*una Mater Dolorosa de Signani, la Sacra familia de Rafael Zancio y la Bella Galatea del mismo autor*”⁹⁰¹. Aquellas tres obras resulta que ya habían sido adquiridas por la Academia anteriormente, por lo que el Presidente propuso a la Diputación el enviarlos como donativo a la Biblioteca Colombina⁹⁰².

El detalle de haber sido donadas a la Academia por parte de la Diputación Provincial fue lo que motivó al Presidente de aquel organismo a pedirlos de vuelta para decorar su despacho. De ahí que aquella solicitud generase un importante debate sobre cuál debía ser el movimiento siguiente, ya que aquel organismo era el encargado de la dotación económica de Academia y Museo, queriéndose evitar cualquier conflicto que repercutiese en el día a día de la institución. Pasaron la sensible decisión al Presidente, el cual quiso formar una respuesta tras escuchar al resto de individuos de la Academia, ya que según opinaba, ni la Diputación podían hacer esa petición, ni la Academia podía ceder ninguna obra que estuviese en su custodia. Aquel pensamiento estuvo apoyado por los académicos Manuel Gutiérrez Cano y Francisco Ortiz Santaella.

Una vez tuvo la palabra Manuel Bedmar, expuso la gran responsabilidad de tener que adornar aquel despacho con unas obras que se habían adquirido para una finalidad muy distinta. Aquellos grabados tenían la finalidad de servir “*para que la juventud ávida de estudio se inspirase en las obras de los mas reputados maestros y que seria una cosa inexplicable descabalar la colección solo por acceder á los deseos de una autoridad*”⁹⁰³. Recalcó además un detalle importante que es la protección patrimonial a la que estaban comprometidos los académicos, por lo que frente a una negativa y en caso de querer la

⁹⁰⁰ *Ibíd.*, 17-V-1865.

⁹⁰¹ *Ibíd.*, 21-VI-1865.

⁹⁰² La nota de agradecimiento por aquel donativo por parte del Cabildo Eclesiástico está recogida en Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas IV, acta de la junta de 8-I-1866.

⁹⁰³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas V, 3-IX-1883.

Diputación las obras, debería de establecerse por acta un acuerdo mediante el cual cesase la responsabilidad de la Academia sobre las obras del Museo.

Los académicos Gutiérrez Cano y Campos viendo el camino que estaba tomando la deliberación volvieron a incidir en lo importante que era el evitar cualquier conflicto con la autoridad provincial. Para ello propusieron el nombramiento de una Comisión formada por el Presidente y algún académico, para que se encargasen de presentarse en la Diputación Provincial y mediante el trato personal con el Presidente consiguiesen evitar que las relaciones se pudieran volver más o menos tirantes. A esto replicó el secretario Bedmar que la Academia no debía temer ninguna represión puesto que estaban ejerciendo su compromiso con la protección del patrimonio. De ahí que finalmente decidieran que el Secretario redactase un oficio para el Vicepresidente de la Diputación en el que se declinase la petición:

“tengo la honra de comunicarle que en sesión celebrada por esta Academia el día tres del corriente acordó por unanimidad manifestar á V.S. que conforme á sus estatutos no tiene facultad para disponer de ninguno de los objetos que á su custodia se han confiado, no pudiendo entregarlos ni como donativo ni como depósito”.

El escrito continuaba haciendo hincapié en que la Academia no se consideraba dueña de ninguno de los objetos artísticos, sino que tenía el deber de velar por su conservación y de que se cumplan los fines de la adquisición de cada obra. Traicionarían esos principios si dejasen incompleta *“una de las mejores colecciones de grabados conocidas, que sirven de mucho à la juventud que avida del estudio desea como es natural inspirarse en las obras de los pintores mas eminentes entre los que ocupa uno de los primeros puestos el divino Rafael”.*

La petición de la Diputación estaba fundamentada en que pensaban que la Academia no le daba importancia a la colección debido al poco uso que se hacía de ella, basándose en que solo estaban enmarcados seis grabados en la sala de sesiones. A esto respondieron que el resto de grabados se encontraban guardados en un álbum que estaba siempre a la disposición de cualquier alumno que mostrase el deseo de estudiar los mejores trabajos de Rafael. Manifestaron que la Academia al actuar de esa manera estaba siguiendo las razones que llevaron en su día a la Diputación Provincial a adquirir aquella

colección: *“No podía ser nunca como adorno del local sino como medio de enseñanza; y esto se llenaba mejor teniéndolos colocados en su Album y un numero suficiente en marcos con el objeto de que no sufrieran deterioro cuando los alumnos se sirvieran de ellos; siendo muy frecuente, desde que se encuentran en poder de esta Corporacion cambiar los colocados en los marcos por otros distintos cuando han llenado su objeto ó cuando un alumno manifiesta el deseo de estudiar alguno que no este colocado”.*

Establecieron que en el caso de entregar aquellas obras ya fuese como depósito o de cualquier otra forma, establecerían un terrible precedente que perjudicaría desde ese momento al resto de obras del Museo. Y ya no solo por devaluar una importante colección al dejarla incompleta, sino por llevar a cabo un acto que no les estaba permitido por sus estatutos actuando en contra de sus principios. Desde el momento en que la Academia es depositaria de objetos artísticos adquiere un compromiso enorme para velar por su conservación y custodia, por lo que el entregarlos a alguien ajeno, aun siendo una autoridad, sería la adquisición de un riesgo terrible por la integridad de las piezas. De ahí que tampoco pudieran realizarlo por su propia iniciativa.

“Al manifestar à V.S: este acuerdo tenemos la seguridad de que han de convencerle las razones expuestas y que ha de comprender con cuanta justicia la Academia no puede aceptar semejante responsabilidad”.

Merece la pena hacer mención a la enorme honradez de los individuos de la Academia en aquél momento. Tras años de irregularidades en las gestiones en las que la venta de cuadros estaba a la orden del día, ahora los académicos muestran a partir de este caso concreto una integridad que no se tuerce ni ante el organismo que les proporcionan los fondos económicos que permiten funcionar al Museo. De ahí el buen funcionamiento que progresivamente estaban adquiriendo tanto en el Museo como en la Academia.

En la actualidad, esta colección de grabados se encuentra en los fondos patrimoniales de la Universidad de Sevilla, siendo la descripción de su base de datos la que sigue: *“Serie Grabados de las Estancias Vaticanas: Conjunto de 41 grabados (uno repetido), estampados entre 1863 y 1877, que reproducen las pinturas murales y los*

tapices que decoran las estancias vaticanas. De ellos, 32 están encuadernados en un gran libro, el resto decora diferentes dependencias universitarias”⁹⁰⁴.

Este gran libro que se menciona se trata claramente del que anteriormente se citaba en el escrito con el siguiente texto: “*que los demás se encuentran guardados en un álbum y están siempre á la disposición de aquellos alumnos que muestran el deseo de estudiar en esos trabajos*”. Si la Academia tenía expuestos enmarcados en la sala de sesiones 6 grabados, los restantes 32 son los que componen el citado libro, dando la totalidad de los 38 originales. Habría que revisar los restantes que están distribuidos entre la Facultad de Geografía e Historia y la de Bellas Artes para recomponer los 38 originales del ciclo. El grabado repetido al que se hace mención es el correspondiente a “La Escuela de Atenas”, algo comprensible debido a la alta popularidad de la escena.



Ilustración 71. Serie Grabados de las Estancias Vaticanas de Pietro Brognoli, Universidad de Sevilla.

⁹⁰⁴ <http://www.patrimonioartistico.us.es/lista.jsp?buscando=true&grupo=38>, consultado el 1-XI-2015.



Ilustración 72. Grabado de la Escuela de Atenas, dibujo de Filippo Severatti y grabado por Alessandro Porretti, Universidad de Sevilla.

5.9.2.2 La oferta artística de Jacobo López Cepero.

Mediante un oficio de 17 de noviembre de 1887, Jacobo López Cepero ofrecía algunos cuadros de su galería para que figurasen en el Museo de Pinturas, motivando a la Academia a la formación de una comisión que pasase a examinarlos e informase a la corporación provincial de aquellas obras que mereciesen la pena ser adquiridas. La comisión nombrada estuvo formada por Ricardo Navarrete, Virgilio Mattoni, Fernando Tirado y José Gestoso⁹⁰⁵. El dictamen tardó varios meses en realizarse, pero finalmente en la junta de 7 de agosto de 1888 se dio lectura al informe de la comisión:

*“La junta nombrada a dia de que goza en esta ciudad la coleccion de pinturas del Sor. Lopez Cepero por las firmas de notables artistas que en ella se encuentran y forma el numero considerable de obras que atesora ha sido para la Comision circunstancia tenida en cuenta, así como el honrosisimo destino que habia de darse á las que fueron elejidas. En tal virtud los informantes han repetido sus visitas a la mencionada galeria, examinando con el posible detenimiento las pinturas que contiene, dignas por sus cualidades de enriquecer nuestro Museo provincial”*⁹⁰⁶.

El criterio que se utilizó estaba basado en la preferencia por aquellas obras que perteneciesen a la “Antigua Escuela Sevillana”, siguiendo luego las obras españolas en general y dejando para el final las de escuela extranjera. El interés de los académicos era el de completar una secuencia cronológica de obras del Museo, así como de completar la colección con el mayor número posible de obras de autores de los cuales no se tuviese ningún cuadro. Y sobre todo enfocar el discurso en los grandes maestros locales, resultando los extranjeros de menor importancia para los académicos.

“En el primer caso ocupa señaladisimo puesto la por tantos titulos importante tabla representando el Enterramiento de Cristo, que lleva la firma de Pedro Sanchez, uno de los mas notables pintores que florecieron en Sevilla durante el siglo XV y del cual hasta ahora, no se conoce mas obra que esta. Dicho cuadro de subida importancia arqueologica debiera à toda costa adquirirse por ser una de las primeras páginas de nuestra historia pictórica y en tal concepto de inapreciable valor; mas todavia si alguna vez nuestro Museo

⁹⁰⁵ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 5-II-1888.

⁹⁰⁶ *Ibíd.*, 7-VIII-1888.

de pinturas llegase á ofrecer unidas en ordenandas serie las obras de sus principales maestros desde su origen hasta los tiempos presentes”.

Este párrafo resume los criterios que motivaban a los académicos en este momento, el “Entierro de Cristo” se trataba de una tabla del siglo XV, algo que le otorgaba el valor añadido descrito como “arqueológico”. De conseguir su adquisición podrían completar el discurso cronológico, ocupando esta tabla uno de los primeros capítulos ya que además de tener una valiosa antigüedad, se trataba además de una obra sevillana. El que estuviese firmado por “Pedro Sánchez” conseguía incrementar el interés que despertaba la obra ya que no solo no se tenía ninguna obra de este autor en el Museo, sino que no se conocía ninguna otra, por lo que el carácter de exclusividad resultaba de gran interés para los académicos.

Siguiendo el discurso cronológico, advierten de otra pintura “arqueológica”, en este caso ya no de escuela sevillana pero sí nacional, “*tabla en que se figura el nacimiento de Cristo firmada Pero Fernandez figo de ivan de co=a (Cordoba) pintor (siglo XV)*”. Cualquier tabla de aquella época despertaba interés para el Museo debido a la escasez de ellas en sus fondos, pero en el caso concreto de esta, el detalle de tener la palabra “figo” en la firma despertó la desconfianza de los académicos, debido a que se trataba de una forma “*poco acostumbrada en la escritura de aquel tiempo, ni tampoco los repintes que procedentes de épocas posteriores*”.

Llegaron en la visita de la colección a una importantísima obra que sin duda debió sorprender a los académicos. Aquél lienzo se titulaba el “Despojo de las vestiduras de Cristo” del Greco, más conocido como “El Expolio”, pudiendo ser esta una copia o versión de la obra que existe en la sacristía de la Catedral de Toledo:

“Pocas obras de mas importancia, mayor mérito artistico y de mas grande interes para los pintores sevillanos podrian hallarse al presente que el magnifico lienzo del “Despojo de las vestiduras de Cristo” pintado por el famoso Domenico Theotocopuli , que detenidamente ha examinado la Comision en esta admirable produccion de aquel sublime demente, no se sabe qué admirar mas sila ejecucion vigorosa y al par delicada si la entonacion tan valiente como justa, si el magistral dibujo que se revela en muchas de sus partes”.

Tras la valoración estrictamente artística pasaron a señalar que el Museo no poseía nada de aquel autor y que de entre las escasas que se conservaban en la ciudad, ninguna podía compararse a esta versión del “Expolio”, por lo que el Museo se honraría tremendamente de contar con esta obra. Se recomendó también la adquisición del *“hermoso retrato de un caballero desconocido original de Carreño á juicio de los que suscriben, y con el buen lienzo firmado por Ardemans, que representa à la Virgen del Rosario con varios santos que la adoran”*.



Ilustración 73. El Expolio, El Greco, 1577-1579, Catedral de Toledo.



Ilustración 74. Caballero desconocido, Juan Carreño de Miranda⁹⁰⁷.

⁹⁰⁷ Fototeca de la Universidad de Sevilla, fotografía realizada por José Barrera en la “Exposición de retratos antiguos en el Alcázar” de 1910 organizada por José Gestoso.

Pasando a las obras extranjeras, la comisión resaltó que tanto por su valor artístico como por su antigüedad era importante adquirir “*el triptico atribuido á Pieter Aertsen en cuya tabla central vese representada la muerte de Cristo en el Calvario*”.

Una vez examinadas las pinturas pasaron a la revisión de la colección de esculturas. La única y que más les llamó la atención fue un grupo escultórico realizado en barro cocido que representaba “*à la Virgen teniendo en sus brazos el cadaver de un Hijo acompañada de Sn. Juan y la Magdalena*”. El grupo estaba firmado por Pedro Millán, detalle que impresionó mucho a los académicos debido a la rareza de obras de aquel autor: “*escultor que floreció á fines del siglo XV y comienzos del siguiente es la única obra de composicion que de tan ilustre imaginero nos resta siendo tan raras sus producciones que aparte de las estatuas decorativas de las puertas de la Catedral, no conocemos ninguna otra, si se exceptua la de Sn. Jorge, propiedad del Sor. Yrureta Goyena*”. Acordaron todos que debían remarcar la atención en aquel grupo escultórico para que la Diputación Provincial intentase evitar que desapareciera de Sevilla y terminase en algún museo o colección extranjera. No era la primera vez que se llamaba la atención en torno a la conservación de esta obra de Pedro Millán ya que en 1884, José Gestoso la había alabado en su obra sobre el autor⁹⁰⁸. Sin embargo a lo largo de aquel año de 1888, López Cepero vendió el grupo escultórico al gran Duque Constantino de Rusia, encontrándose en la actualidad en los fondos del Museo del Hermitage de San Petersburgo⁹⁰⁹.

⁹⁰⁸ Gestoso, José; *Pedro Millán. Ensayo biográfico crítico*, Sevilla, 1884, p.59.

⁹⁰⁹ Morón de Castro, María Fernanda; “La Lamentación del imaginero” Pedro Millán en el museo del Ermitage”, en *Laboratorio de Arte*, nº 7, Sevilla, 1994, p. 298.



Ilustración 75. La Lamentación, Pedro Millán, Museo del Hermitage, San Petersburgo.

En torno al resto de obras de López Cepero, no pasaron a hacer mención especial de ninguna más, que a pesar de ser una “*numerosa coleccion de muy estimables pinturas de antiguos maestros propios y estraños*”, fueron varios los factores que hicieron que no profundizasen más. Entre ellos, las dudas que rodeaban sus autorías, las restauraciones ejecutadas o que fueran obras de menor importancia; hacían que la petición a la Diputación Provincial se centrase principalmente en las obras seleccionadas. Lamentable este caso no pasó de este mero informe ya que la Diputación Provincial no llegó a posibilitar la adquisición de ninguna de estas obras. Al menos, a través de este breve estudio se puede ofrecer una visión de la que podían haber sido algunas de las obras maestras del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

5.9.2.3 El Hallazgo de una cartera de dibujos académicos.

A lo largo del verano de 1889, Claudio Boutelou se encargó de poner orden a las carteras de dibujos de la Escuela de Bellas Artes. Durante el proceso encontró mucho material procedente de la primitiva Academia del siglo anterior, entre el que descubrió incluso uno firmado en 1749. Tras ello se puso en contacto con la Academia para expresarle su deseo de formar una serie casi completa de dibujos académicos que empezasen desde la primera mitad del siglo XVIII y que siguiendo series correlativas llegase a conectar con los realizados en aquél momento en la Escuela, formando así “*un estudio del mayor interes que muestre la historia del dibujo en Sevilla desde mitad del siglo XVIII*”⁹¹⁰. Una vez establecida la secuencia cronológica, realizar una selección de las mejores piezas concretando así el estudio de la historia de la enseñanza artística en la escuela sevillana. Aquella propuesta fue recibida por el Presidente de la Academia con gran interés, autorizando a Boutelou a que la desarrollase según su criterio y que una vez terminada se estudiase la forma de exponerla del mejor modo posible.

Al ser aceptada la propuesta, Boutelou hizo varias peticiones para poder conseguir desarrollar la más completa posible serie de dibujos sevillanos, siendo una bastante interesante el que se averiguase “*si existian reproducciones fotograficas de la importantes coleccion de dibujos originales de los antiguos maestros Sevillanos que existe en el Ynstituto de Gijon, fundado por Jovellanos y cuyos dibujos recojió en Sevilla el Señor Cean Bermudez*”. Si se consiguiese aquello se podrían incorporar al discurso de la colección toda una serie realizada por maestros sevillanos, por lo que pidió a la Academia que averiguase de su existencia y su posterior adquisición en el caso afirmativo de haberlos localizado.

Otra petición fue la de que revisasen si en la Academia existía algún trabajo de antiguos alumnos que en aquel momento hubiesen llegado a consagrarse como artistas distinguidos. También incidió en la obtención de las obras que remitían los pensionados en Roma por parte de la Diputación Provincial.

⁹¹⁰ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 24-VIII-1889.

5. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA: 1844-1900

Tras la separación de la Academia, aquella colección de dibujos que reunió Claudio Boutelou quedó en poder de la Escuela. En la actualidad está localizada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, conformando la denominada “colección de dibujos académicos”, cuyo número asciende a 282 obras, las cuales están comprendidas entre la mitad del siglo XVIII y el siglo XX.



Ilustración 76. Dibujo académico de Francisco Bergara realizado en 1749 en Roma, Colección de dibujos académicos de la Universidad de Sevilla⁹¹¹.

⁹¹¹ N° Catálogo 0217-01-DEC-DIB.

5.9.2.4 La moldura de la Inmaculada Concepción de Murillo, “la Colosal”.

“Dada lectura á una solicitud de la Pontificia y Real Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Sagrado Descendimiento de Nuestro Señor Jesucristo y Quinta Angustia de Maria Santisima solicitando previas las formalidades que se estimen oportunas, la donacion de unos trozos de molduras que segun noticias existen sin utilizarse en los almacenes de este Museo por ser de dificil aplicacion dado el estado de conservacion en que se encuentra y con el fin de construir una peana para el paso en que exhibe el Sagrado Descendimiento de Nuestro Señor”⁹¹².

Así iniciaba en septiembre de 1894 la petición por parte de la Hermandad de la Quinta Angustia de los trozos de molduras que estaban almacenados en el Museo para la construcción de una peana para su Descendimiento. Tras exponerse la dificultad de reutilización de aquellos trozos, el Presidente encomendó para aquella solicitud la creación de una comisión frente a lo que se negó el académico Campos y Munilla. Este razonó su postura basándose en la incapacidad de la Academia para donar objetos que estaban bajo su custodia, ya que no era dueña de los mismos. Y sobre todo argumentó que no podían regalar piezas de ese tipo a ninguna hermandad cuando en el mismo Museo estaban faltos de buenas molduras. Aquello desembocó en una discusión entre académicos debido a la negativa que Campos y Munilla había mostrado en cuanto a la formación de una comisión para tal asunto, ya que, según su criterio, aquello solo era necesario para asuntos de dudosa índole. El enfrentamiento con Rivas derivó en una votación de la cual solo estuvo en contra el citado Campos y Munilla, seleccionando el Presidente para la Comisión a los académicos Valdecañas, Rivas y Gómez.

Campos y Munillo efectuó un aprecio en torno a la validez de los fragmentos de las molduras, en el que manifestó *“extrañeza por cuanto se habia dicho de fracmentos de moldura por que los que existen sirven y si por estar cortados no pudieran dedicarse a la Concepción Colosal de Murillo podian servir para otros cuadros”*⁹¹³. Aquella

⁹¹² Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 11-XI-1894.

⁹¹³ *Ídem*.

intervención hizo que la idea de la necesidad de colocar molduras a la *Colosal* de Murillo volviese a rondar los planteamientos de la junta.

Una vez emitido el informe de la comisión a propósito de las molduras fue leído en la junta del 5 de octubre de 1894, describiendo las piezas que estaban en los almacenes como “*de grandes dimensiones y está cortada en trozos á fin de reducirla de tamaño para adoptarla á la Concepcion Colosal de Murillo que se conserva en la Sala del Museo: que su talla es delicada, un estado de conservacion bastante bueno y en su conjunto y en su genero una obra de primera clase, estimado por tanto que como se proyectó, estaria muy bien sirviendo de marco á la celebrada obra de Murillo*”⁹¹⁴. La petición de la Hermandad funcionó como recuerdo y revalorización de los fragmentos que tenían olvidados en el almacén, mostrándose tras el estudio como una posible solución a la falta de moldura adecuada de la Inmaculada de Murillo. Tras comprobar que el estado de fondos de la Academia no permitía la restauración que implicaba la adaptación de los fragmentos, plantearon la solicitud de ayuda a la Diputación Provincial y al Ayuntamiento.

El Presidente consiguió que la Diputación Provincial acordase dotar de 2500 pesetas para el arreglo de la moldura, el cual se completó en un año. Así en la junta de 5 de noviembre de 1895 dieron noticia de haber colocado “*a la Concepcion grande de Murillo despues de restaurada y dorada una moldura tallada del siglo diez y seis ó principios del siglo diez y siete que existia en los almacenes del Museo*”⁹¹⁵.

⁹¹⁴ *Ibíd.*, 5-X-1894.

⁹¹⁵ *Ibíd.*, 5-XI-1895.



Ilustración 77. Inmaculada Concepción “la Colosal” de Murillo, Museo de Bellas Artes de Sevilla.

5.9.2.5 Donaciones: 1883-1900.

Es quizás en este periodo estudiado cuando empezaron a aumentar progresivamente la donación de fondos al Museo o a la Academia, un fenómeno que siempre había existido pero que a partir de este final de siglo XIX empieza a ser más popular, funcionando como el punto de partida de las grandes donaciones que llegarían a lo largo del siglo XX. Muchas de ellas llegaban de parte de particulares, amantes de las bellas artes que contemplaban la posibilidad de que el mejor destino para aquellas piezas sería el compartirlas con el resto del público. Otras venían desde el gobierno o las autoridades, siendo estas de gran valor.

a) Vaciados del Friso del Partenón.

Una colección importante que llegó fue la de vaciados del friso del Partenón, donada por el ilustre utrerano Enrique de la Cuadra⁹¹⁶, los cuales fueron muy agradecidos por su interés para el estudio por parte de los estudiantes de la Escuela⁹¹⁷. Aquellas piezas pasaron a la Escuela de Bellas Artes, por lo que tras la separación de la Academia y su posterior salida del edificio del Museo quedaron dispersas por los distintos centros de enseñanza de la Universidad de Sevilla.

⁹¹⁶ Cuadra Durán, Fernando de la; *D. Enrique de la Cuadra y Utrera*, Utrera, 1994.

⁹¹⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 28-VI-1886.



Ilustración 78. Vaciado en yeso del Friso del Partenón, Universidad de Sevilla⁹¹⁸.

b) Depósitos del Museo Nacional para fomento de las Bellas Artes.

Por iniciativa del gobierno madrileño llegó en 1888 una propuesta para el enriquecimiento de los Museos que seguía los pasos de otra similar realizada en 1867. El Ministro de Fomento comunicó que la Reina regente en nombre de su hijo Alfonso XIII había decidido “*enriquecer los Museos formados por las Academias y Escuelas provinciales de Bellas Artes con obras de reconocido mérito que sirvan al mismo tiempo que para fomentar el gusto artístico de provechura enseñanza à los alumnos de las mismas*”⁹¹⁹. En colaboración con el Museo Nacional designó la formación de once lotes de obras que habían sido adquiridas por el Estado a lo largo de aquel año económico a distribuir entre las Academias y Escuelas provinciales de Bellas Artes de Barcelona, Cádiz, Coruña, Granada, Málaga, Oviedo, Palma de Mallorca, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza. Los gastos de envío y embalaje correrían a cuenta de las Diputaciones Provinciales a las que estaban sujetas.

La Diputación Provincial fue la encargada de pasar a la Academia la Real Orden de 18 de noviembre de 1887 a través de la que se concedía al Museo un lote de tres cuadros y una escultura:

⁹¹⁸ N° Catálogo 1013-07-BIBL-ESC.

⁹¹⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 5-II-1888.

“Un lienzo que mide 4 metros de alto por 7,50 de ancho que representa las Postrimerías de Fernando tercero el Santo por D. Virgilio Mattoni.

Otro que mide 5,02 por 4,82 que representa Los padres del Celebrante despues de la Misa nueva por D. José Alcazar Tejedor.

Otro que mide 3,65 por 3,00 que representa Pedir Limosna para enterrar á D. Alvaro de Luna, por D. Manuel Ramirez.

Una Escultura que mide 1,55 por 1,46 que representa la Primera Contienda, grupo en yeso por D. Antonio Susillo ”⁹²⁰.

Como responsable de aquellas quedó designado Manuel Ortiz de Pinedo, que debía recogerlas del Museo Nacional de Pinturas. “Las Postrimerías de Fernando III el Santo” se trataba de la obra maestra de Virgilio Mattoni, una pieza de grandes dimensiones que ganó la III medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887 y que en la actualidad se encuentra como depósito del Museo del Prado en el Alcázar de Sevilla. La obra de José Alcázar Tejedor, “Los padres del Celebrante después de la Misa nueva” fue la ganadora de la II medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887. “Pedir Limosna para enterrar a D. Álvaro de Luna” fue ejecutada por D. Manuel Ramírez durante su estancia en Roma en 1881, año en que la presentó y ganó la II II medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes. En la actualidad se encuentra depositada en el Museo Provincial de Jaén como depósito del Museo del Prado. “La primera contienda” se trata de una de las obras que impulsaron la carrera de Antonio Susillo, ejecutada en Roma y enviada a Madrid, en donde consiguió la II medalla de la de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887⁹²¹.

Por iniciativa tanto de la Diputación Provincial como de la Academia, se escogió como fechas más idóneas para presentar aquellas obras a las correspondientes a las fiestas de Semana Santa y Feria. Para ello habían reordenado toda la distribución de cuadros del salón principal del Museo para poder dar cabida a los grandes lienzos de Mattoni, Alcázar Tejedor y Ramírez en los muros laterales del crucero, colocando en el centro de la rotunda la estatua de Susillo⁹²². Sin embargo, al poco tiempo se recibió un telegrama de la

⁹²⁰ *Ídem.*

⁹²¹ Illanes, Antonio; “Antonio Susillo y su ingente obra”, *Boletín de Bellas Artes*. 2ª Época, nº 3, Sevilla, 1975, p.19.

⁹²² Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI,7-VIII-1888.

5. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA: 1844-1900

Dirección General de Instrucción Pública mediante el cual pedían se les remitiese al Museo Nacional el cuadro de Alcázar Tejedor debido a que tenía que figurar en la Exposición de Múnich.



Ilustración 79. Las postrimerías de Fernando III el Santo, Virgilio Mattoni, 1887, Alcázar de Sevilla, Deposito del Museo del Prado.



Ilustración 80. Los padres del Celebrante después de la Misa nueva, José Alcázar Tejedor, 1887, Museo del Prado⁹²³.

⁹²³ Valdivieso González, Enrique; *Pinacoteca del Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1993, pp. 410-411, fig. 526.



Ilustración 81. La primera contienda, Antonio Susillo, 1885.

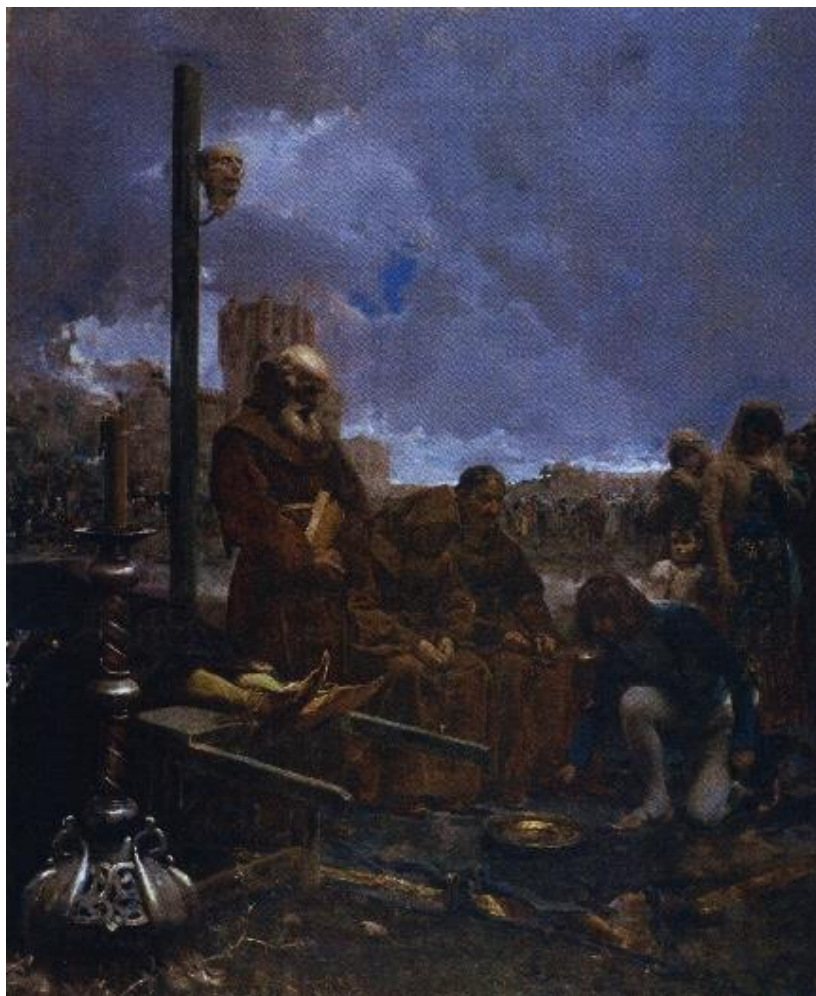


Ilustración 82. Pedir limosna para enterrar el cuerpo de D. Álvaro Luna, Manuel Ramírez, 1881, Museo de Jaén, Depósito del Museo Nacional del Prado⁹²⁴.

Progresivamente también iban llegando al Museo obras ejecutadas por los artistas pensionados por la Diputación Provincial, envíos que tenían la obligación de atender y que eran principalmente bocetos o dibujos que justificasen que estaba siendo de utilidad la beca. Por poner un ejemplo se recibieron varios envíos de parte de Domingo Fernández, entre los que se incluyeron seis dibujos académicos⁹²⁵, “*un boceto en tela tamaño un metro representando “Sn. Lorenzo ante el Pretor en el momento de confesarse cristiano”*”⁹²⁶, “*un cuadro al oleo que representa Leda y Jupiter*”⁹²⁷.

⁹²⁴ Valdivieso González, Enrique; *Pinacoteca del Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1993, p. 412, fig. 528.

⁹²⁵ *Ibíd.*, 8-X-1887.

⁹²⁶ *Ibíd.*, 17-VIII-1888.

⁹²⁷ *Ibíd.*, 22-XII-1888. El cuadro de Leda y el Cisne finalmente llegaría al Museo mediante depósito de la Diputación Provincial, ver acta de 8-IV-1897.



Ilustración 83. Domingo Fernández, *Leda y el Cisne*, 1888, Museo de Bellas Artes de Sevilla⁹²⁸.

Siguiendo la iniciativa de décadas atrás de ir agregando a la Academia los retratos de sus personalidades, en la junta de 22 de mayo de 1889 se percataron de que no tenían en la sala de juntas ninguno del que fue director de la Escuela, Manuel Barrón y Carrillo, ofreciéndose para tal fin Manuel Cabral y Aguado⁹²⁹.

Una de las primeras donaciones de particulares fue la que llegó de parte de Manuel de Anderica, el cual entregó al Museo dos cuadros, una Purísima y una Adoración, a los cuales se ordenó señalar en la cartela el origen como donativo en agradecimiento⁹³⁰.

⁹²⁸ Valdivieso González, Enrique; *Pinacoteca del Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1993, pp. 404-405, fig. 516.

⁹²⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 22-V-1889.

⁹³⁰ *Ibíd.* 14-II-1895.

c) **Ciclo de la Máscara de Domingo Martínez.**

Una de las incorporaciones más importantes al Museo corresponde a una petición efectuada en el verano de 1874 por parte de la Academia solicitando ingresase en el Museo el conjunto de “*ocho cuadros historicos que ecsisten en la Fabrica de Tabacos de esta Ciudad*”⁹³¹. Aquello se refería al ciclo pictórico ejecutado por Domingo Martínez que reflejaba las fiestas por la exaltación al trono de Fernando VI. La solicitud contó con el apoyo de la Academia de San Fernando para hacerla llegar al Ministro de Hacienda, consiguiéndose la aceptación de su conservación y custodia dentro del Museo.

En 1887 la Fábrica de Tabacos pasó a manos de una compañía arrendataria formada por el Banco de España y varios accionistas privados⁹³². Tras esto el gobierno civil de la provincia encargó al Presidente del Museo que formase una comisión para que examinase los bienes artísticos que atesoraba la Fábrica de Tabacos y conocer exactamente lo que existía en el monumental edificio⁹³³. Aquel estudio del patrimonio de la fábrica estuvo dirigido por el conservador del Museo Francisco Requena, siendo el veredicto el siguiente:

*“Al propio tiempo debemos manifestar que es de mucho interés el solicitar que pasen al Museo los ocho cuadros de las fiestas de Sevilla en 1747, así como los doce retratos de Reyes y Reinas de España, pues las primeras pinturas representan la vida, trajes y costumbres de todas las clases sociales de nuestra Ciudad á mediados del pasado siglo y deben estar en sitio donde desde luego se pueda entender á su reparacion, que es urgente, y donde se conserven para Sevilla y puedan facilmente estudiarse por los artistas y por el público.”*⁹³⁴.

A pesar del reconocimiento y la petición directa de aquellas obras, no se conseguirían hasta 1896 después de la insistencia del Presidente Gómez Imaz⁹³⁵. La concesión vino tras acceder la Reina a la petición mediante Real Orden de 31 de Enero de 1896 en la que ordena “*se haga entrega á este Museo Provincial de Pinturas, mediante acta por duplicado en que se detallen los asuntos, dimensiones y valor de los ocho cuadros*

⁹³¹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas V, 27-VI-1874.

⁹³² Arena Posadas, Carlos; *Sevilla y el estado: 1892-1923*, Sevilla, 1995, p.131.

⁹³³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 95, Oficio de 16 de Julio de 1887 del Gobierno Civil de la Provincia al Presidente de la Academia.

⁹³⁴ *Ibíd.*, oficio de 4 de Agosto de 1887.

⁹³⁵ Gestoso y Pérez, José; *Catálogo de las Pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, Madrid, 1912, pp 7-8.

pintados al oleo, que representan las fiestas, Reales celebradas en los años de 1746 y 1747 que existen en la Fabrica de Tabacos de esta Ciudad”⁹³⁶. Tras aquella importante concesión buscó financiación por parte de la Diputación Provincial para que costeasen la suma aproximada de 100 pesetas estimada para la “*traslación, limpieza y colocacion de los referidos cuadros*”⁹³⁷. La confirmación de haber quedado efectuada la entrega al Museo de los ocho cuadros fue comunicada en la junta del 28 de marzo de 1896⁹³⁸.

La primera aparición en catálogo fue en el de 1897 y señalándolos como obras de Juan de Espinal. El primero en atribuirlo a Domingo Martínez sería el Conde de la Viñaza en 1889⁹³⁹, aunque no sería de plena aceptación hasta el discurso de ingreso de Cayetano Sánchez Pineda en la Academia de Buenas Letras de Sevilla en 1944⁹⁴⁰.



Ilustración 84. Carro del Pregón de la Máscara, Domingo Martínez, 1748-1749, Museo de Bellas Artes de Sevilla⁹⁴¹.

⁹³⁶ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 95, Oficio de 29 de Febrero de 1896 por el Presidente Gómez Imaz al Administrador de Contribuciones de la Provincia de Sevilla.

⁹³⁷ *Ibid.*, Oficio de 29 de Febrero de 1896, por el Presidente Gómez Imaz a la Diputación Provincial.

⁹³⁸ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 28-III-1896.

⁹³⁹ Viñaza, Conde de la; Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, de Juan Agustín Ceán Bermúdez. Tomo II. Sevilla, 1889.

⁹⁴⁰ Sánchez Pineda, Cayetano; “Discurso de ingreso de Ilmo. Sr. D. Cayetano Sánchez Pineda, el día 17 de mayo de 1937” en Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae baeticae, Nº 68, 1944, págs. 3-21.

⁹⁴¹ Valdivieso, Enrique; *Pinacoteca del Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1993, p.313, fig.387.

d) La Donación de la Infanta Luisa Fernanda de Borbón a la Academia de Bellas Artes: El retrato de Jorge Manuel Theotocopuli por El Greco.

La Infanta Doña Luisa Fernanda de Borbón siempre había mostrado una gran admiración por la Academia de Bellas Artes. De ahí que meses después de fallecer se pusieran en contacto sus albaceas testamentarios con el Presidente de la Academia, Manuel Gómez Imaz. Mediante un escrito fechado el 22 de diciembre de 1897 le comunican del gran obsequio que había dejado la Infanta a la Academia:

“Su alteza Real la Serma Señora Ynfanta Doña Luisa Fernanda de Borbon (QEPD) dispuso en la cláusula N° 12 de su Testamento que entregasemos a esa Academia de Bellas Artes, de que siempre fué admiradora entusiasta, y como testimonio de afecto, un recuerdo de su propiedad para el Museo. En su consecuencia y para dar cumplimiento debido á dicho mandato, tenemos el honor de remitir á VSY dos cuadros al óleo: uno, retrato de Dominico Teotocopuli, llamado el Greco, pintado por él mismo; y el otro, retrato de D. Juan Eusebio Garcia Príncipe, Caballero del Hábito de Santiago, Veinticuatro perpétuo de Sevilla, y Diputado del Real Colegio y Seminario de San Telmo, pintado por Diego Lopez en 1686, cuyo retrato existia en la Sala de Juntas de dicho Colegio, y rogamos á VSY se sirva acusarnos recibo de este legado”⁹⁴².

La respuesta a aquel escrito revelaba que la selección de aquellas dos obras había sido efectuada por parte de los albaceas testamentarios de la Infanta, que fueron el Marques de Monasterio, Luis Lerdo de Tejada, Francisco Rubio Contreras, Miguel Velarde y José María Rodríguez:

“Al mismo tiempo dà las mas expresivas gracias à los Señores Testamentarios y albaceas de SAR por la eficacia y delicadeza con que han interpretado los nobles deseos de la Ylustre Señora y la ilustracion y acierto al elegir para el Museo de Pinturas los dos cuadros que esta Academia ha recibido, uno el retrato interesantisimo à la historia de Sevilla por el personaje que representa y por el artista que lo pintó, y el otro el retrato de Dominico Teotocopuli, llamado el Greco que es una joya del arte maravillosamente

⁹⁴² Archivo de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Carpeta Donaciones a la Academia de Bellas Artes, oficio de 22-XII-1897.

ejecutado por aquel original y elegantísimo pintor, enriqueciendo ambos lienzos nuestro bellissimo Museo de Pinturas”⁹⁴³.

No podemos llegar a saber si durante el proceso de elaboración del legado de la Infanta llegó a ponerse en contacto con el personal de la Academia, ya que, de haberlo hecho, tanto ella como su personal de la testamentaria, pudieron recibir información en torno al criterio de selección o intereses de los académicos. De ahí que el factor empleado para la elección fuese el de completar la colección expuesta en el Museo con obras de autores de los que careciesen, tanto para la obra del Greco como la de Diego López.

Resulta sorprendente la elección de una obra de un autor totalmente desconocido como es Diego López, sobre todo si se realiza una visión de las obras que atesoraba la colección de los Montpensier, entre las que destacaban desde los retratos ecuestres de Velázquez, pasando por “las majas en el balcón” de Goya hasta llegar a obras de Rubens⁹⁴⁴. La elección de aquella obra solo puede achacarse a haber sido escogida por ser un personaje de la historia sevillana, ateniéndose así al interés por temas relativos a la ciudad.

Todo esto es pura especulación ya que de lo que sí se tiene constancia es de que el hecho estuvo en manos de los albaceas, los cuales al menos acertaron con la gran obra del Greco, algo que no ocurrió con el mediocre retrato de Diego López, el cual podía haber sido sustituido por alguna de las grandes obras maestras que por aquél entonces existían en la colección de los Duques de Montpensier. Lo que sí está claro es la admiración por la Academia de Bellas Artes y por sus miembros, algo que queda patente tras comprobar el legado de 51 cuadros que dejó al Ayuntamiento de Sevilla de los que la mayoría era obras de académicos, tales como Antonio Cabral Bejarano y su hijo Francisco Cabral y Aguado o Joaquín Domínguez Bécquer⁹⁴⁵.

⁹⁴³ *Ibíd.*, oficio 28-XII-1897 Agradecimiento a Albaceas

⁹⁴⁴ Morillas y Alonso, Victoriano; *Guía General de Sevilla y su Provincia*, Sevilla, 1860, pp. 223-224.

⁹⁴⁵ Falcón Márquez, Teodoro; “El legado Montpensier al Ayuntamiento de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, nº3, 1990, pp. 209-220.

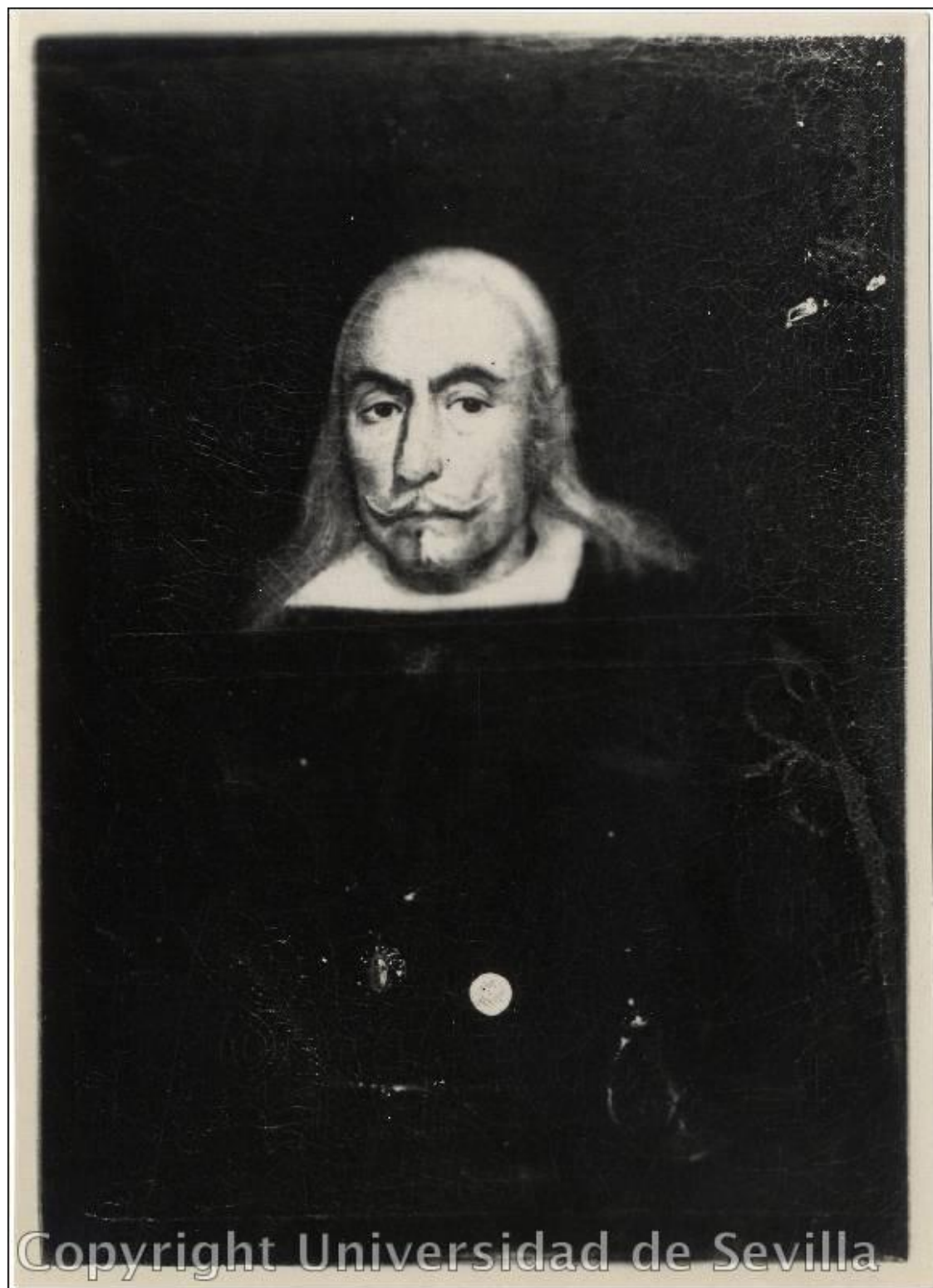


Ilustración 85. Retrato de D. Juan Eusebio García Príncipe, de Diego López.



Ilustración 86. Retrato de su hijo Jorge Manuel, El Greco, 1597-1603, Museo de Bellas Artes de Sevilla⁹⁴⁶.

5.9.2.6 Fallecimiento de Manuel Cabral y Aguado: El Hallazgo de Obras en su Local.

Siguiendo la estela de su padre, Manuel Cabral y Aguado fue una figura muy destacable en el ámbito de la Academia, de la Escuela de Nobles Artes, pero sobre todo fue un magnífico conserje del Museo. Como puede comprobarse tras la lectura del presente trabajo estuvo realmente implicado en el desarrollo del día a día del Museo estando siempre presente en todas sus gestiones y dificultades.

Su fallecimiento se comunicó en la junta de gobierno de 22 de mayo de 1891, en la que sorprendentemente, tras comunicarse el fallecimiento se leyó una instancia escrita por el restaurador Francisco Solano Requena en la que solicitaba ocupar la habitación que había estado ocupando hasta ese momento Cabral y Aguado por su cargo de cuidar de las obras del Museo⁹⁴⁷.

Lógicamente estaban en pertenencia de Manuel Cabral una gran cantidad de documentación relativa al Museo que tras fallecer fueron pedidas a sus albaceas testamentarios: “*que cuantos papeles, inventarios, recibos de cuadros en deposito en las Yglesias y demás documentos correspondientes al expresado Museo se sirvan hacer su entrega en la Secretaria de esta Corporacion*”⁹⁴⁸. En una semana escasa fueron presentados una gran cantidad de documentación clasificados por legajos siguiendo el siguiente orden:

1º- “*Museo – Ynventarios*”.

2º- “*Recibos ó documentos de resguardo respecto de los cuadros, esculturas y otros objetos de Arte entregados por el Museo á Iglesias, Hermandades ú otras Corporaciones*”.

3º- “*Solicitudes de pintores para copiar en el Museo*”.

⁹⁴⁶ Valdivieso González, Enrique; *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1991, pp. 76-77, il. 63.

⁹⁴⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 22-V-1891.

⁹⁴⁸ *Ibíd.*, 3-X-1891.

4º- “Cuentas y liquidaciones”⁹⁴⁹.

El diario “El Comercio de Andalucía” publicó el día 26 de abril de 1892 un artículo en el que alertaba sobre el hallazgo de dos lienzos en una testamentaria. Aquellos estaban enrollados y habían estado colgados de las vigas del techo de una oscura habitación. Advirtiéndole que podían ser de gran mérito, invitaba al Presidente de la Academia y al Vicepresidente de la Comisión de Monumentos para que se encargasen de efectuar las respectivas investigaciones. En la noticia se obviaba el nombre de la testamentaria, aunque desde los académicos rápidamente supieron que se referían a la de Manuel Cabral y Aguado, habiéndose encontrado aquellos lienzos en una habitación del Museo. Tras indagar sobre donde se habían encontrado los lienzos averiguaron que se trataba de un almacén de objetos sin valor que daba paso al local que utilizaba como estudio Cabral y Aguado, estando los lienzos colgados del techo desde hacía bastante tiempo.

Tras ponerse en contacto el Presidente con el testamentario Carlos Placer, este le indicó que se trataba de dos lienzos, el primero insignificante y destruido, mientras que el segundo representaba una Piedad, que podría despertar algo más de interés pero que no se trataba de una obra de primera clase. Se reunieron en la junta de gobierno de 7 de mayo de 1892 para examinar aquellos lienzos, siendo el encargado principal el conservador del Museo, Eduardo Cano. El primero del que había hablado el periódico prácticamente se había desintegrado por culpa del mal estado, indicándolo así por parte de la testamentaria. Sobre el lienzo que si se conservaba enunció Eduardo Cano el siguiente dictamen:

“En Este lienzo de dos metros noventa y cinco alto y cinco cuarenta y tres de ancho representa en figuras de tamaño natural una Piedad. En el centro la Virgen con el cadáver del Redentor en su regazo; á la izquierda del espectador las Marías, dos angeles mancebos y un angelito desnudo; á la derecha la Magdalena, Sn Juan, los Santos Varones, un angel mancebo y dos niños desnudos. La composición está bien arreglada, ninguna belleza en el carácter de la figura, que en general son vulgares y bastas, dibujo muy defectuoso, con todas las manos incorrectas y torpemente pintadas, tono general caliente, color en algunas partes bueno, en lo demás pesado, ejecucion muy desigual, pues en sitio hay masa de color y en otros torpemente puesto.

⁹⁴⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 95. Oficio del albacea de 8-X-1891.

Este lienzo, que nunca debió ser de merito de antiguo esta muy mal restaurado y repintado. No corresponde por ningún concepto á la Escuela Sevillana y debe creerse que se pintó por un artista que había visto la escuela flamenca sin haberse podido penetrar de sus bellezas, así el grupo principal parece tomado de un cuadro de Van Dijck, el carácter de las figuras de las Marias de los Santos Varones y de los angeles, recuerdan la pintura flamenca pero sin elevación alguna y mucho de vulgar.

Tal vez el pintor debiendo hacer en medio punto de gran tamaño para una iglesia consultó estampas, cobres & flamencos y con estos elementos, hizo su obra, notándose en muchos puntos la falta de espontaneidad de un trabajo original. En este cuadro hay una pequeña cartela donde se lee Bartolome – Facieb A°1687- estando borrado el apellido y las últimas letras de la palabra “Faciebat”. En resumen es una pintura de escaso merito y en mal estado por los malos repintes antiguos”⁹⁵⁰.

Tras el estudio del conservador pasaron a tratar de identificar aquella obra en los inventarios del Museo, cosa que no llegaron a conseguir pues no constaba como registrada en los listados. Por lo tanto, tras comprobar que no constaba en inventarios ni era de notable importancia llegaron a la conclusión que no pertenecía al Museo, por lo que decidieron no iniciar ningún tipo de trámite para reclamarlo.

La incógnita en torno a la procedencia de aquel lienzo quedó resuelta tras la llegada de un oficio que recogía un testimonio firmado por los familiares del fallecido, “*hijo el uno del finado Dn. Antonio Cabral Bejarano y Pérez de Junguitu; é hijo politico, el otro del citado Dn. Antonio, y albacea testamentaria de su cuñado Dn. Manuel Cabral y Aguado*”⁹⁵¹. La declaración comenzó indicando la necesidad que tuvieron de retirar todos los objetos artísticos propiedad del fallecido que existían en aquel estudio, el cual había pertenecido en origen a Antonio Cabral Bejarano y luego a Manuel Cabral y Aguado. Aquel desalojo tuvo que efectuarse con emergencia no solo por el fallecimiento sino por el deseo que tenía la Academia de transformar aquellas habitaciones en clases para la enseñanza mediante las necesarias obras. De ahí que se sacasen algunos muebles y dos lienzos que se encontraban almacenados en un cuarto contiguo al estudio. En el escrito dejan claro que los lienzos son de pertenencia de la familia.

⁹⁵⁰ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 7-V-1892, Junta de Gobierno.

⁹⁵¹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 95, expediente 7.

Aquellas dos pinturas enrolladas y colgadas del techo habían sido colocadas allí por Antonio Cabral Bejarano décadas atrás. Sobre el primer lienzo *“apenas si se conocia que habia tenido pintado un techo: quebrantado, descascarado, hallabase tan perdido, que como cosa completamente inservible, no vacilaron los que declaran en dejarlo abandonado en el referido local, como basura”*. Sobre el lienzo que representaba una piedad, lo describieron como apaisado y que medía 5,43 metros de ancho por 2,95 metros de alto. Abajo tenía una especie de cartela con la inscripción *“Bartolomé”* junto a una fecha debajo que parecía escrita con posterioridad al momento de haber sido pintado *“y sobre letras que acaso completaban la firma y que por consiguiente borraron con deliberada intención”*.

Aquellos lienzos habían sido entregados a Antonio Cabral Bejarano hacía más de 40 años por parte de un vecino del Puerto de Santa María llamado Pedro Carrera para que se encargase de la restauración, la cual estaba estipulada en 2.000 reales. Una vez terminó el trabajo envió Cabral Bejarano numerosas misivas avisando a Carrera para que recogiese los lienzos. Los familiares dijeron haber oído lamentarse a su padre de que Pedro Carrera nunca volvió ni mandó la recogida de los lienzos, que debido a sus grandes dimensiones se vio obligado a enrollarlos.

Recibió una contestación del cliente que decía tener que emprender un viaje a Londres y que a su regreso vendría a Sevilla a recoger el cuadro y le pagaría la deuda, algo que nunca llegó a ocurrir. Al paso de los años, el lienzo seguía siendo un estorbo ya la vez una responsabilidad que no le otorgaba ningún beneficio.

Por lo tanto, los herederos recogieron el lienzo que estaba en aquel momento en el Museo y tratarían de solucionar el caso de la existencia de alguna persona que legalmente tuviese el derecho a la propiedad del mismo.

5.9.3 LA SEPARACIÓN DE LA ESCUELA DE LA ACADEMIA.

5.9.3.1 El Reparto del Edificio: Deslinde de 1892.

La mayor crisis que la Academia sufrió en estos últimos años del siglo XIX tuvo origen en la separación de la Escuela de Bellas Artes. Una institución con la que siempre había estado unida desde sus orígenes y de la que ahora quedaba desligada. Aquella noticia llegó en el Real Decreto de 8 de julio de 1892 en el que se incluía la disposición de que las escuelas provinciales de bellas artes como establecimientos públicos de enseñanza pasaban a depender de los rectores de las universidades:

R.D. 8 de julio de 1892 inserto en la Gaceta de Madrid nº 191, publicada al día siguiente:

A propuesta del Ministro de Fomento de acuerdo con el Concejo de Ministros y de conformidad con el dictamen emitido por el Concejo de Instrucción pública; = En nombre de Mi Augusto Hijo el Rey D. Alfonso XIII y como Reina Regente del Reino = vengo en decretar lo siguiente : =

Artículo primero = Las Escuelas provinciales de Bellas Artes como establecimientos públicos de enseñanza que son, estarán desde esta fecha bajo la dependencia de los Rectores de las Universidades, à quienes, como Jefes superiores de las mismas, les incumbe la inspección y vigilancia de la Administración del personal, de los estudios y de la disciplina, quedando así completamente separadas de las Academias provinciales de Bellas Artes.

Artículo Segundo = Las referidas Escuelas se regirán en lo sucesivo, y en todo aquello que les sea aplicable, por el reglamento vigente para los establecimientos de segunda enseñanza aprobado por Real Decreto de 22 de Mayo de 1859. Los Directores de estas Escuelas asumirán, con arreglo á las prescripciones de este reglamento y bajo la inmediata dependencia de los respectivos Rectores, las facultades que en materia económica ha tenido hasta ahora los Presidentes de las Academias provinciales de Bellas Artes.

Artículo tercero = En las mencionadas Escuelas de Bellas Artes se respetará y cumplirá, en tanto que las enseñanzas, no se modifiquen, el sistema y las denominaciones de las

asignaturas que para los estudios oficiales establecen el artículo 37 del Real Decreto de 31 de Octubre de 1849.

Artículo cuarto = Las oposiciones à las plazas de Ayudantes numerarios de las referidas Escuelas que en lo sucesivo vacasen, se verificaran en Madrid y con arreglo a las disposiciones que à la sazón estuvieren vigentes en este particular.

Artículo Quinto = Quedan derogados el Real Decreto de 31 de Octubre de 1849 y demás disposiciones posteriores en cuanto se opongan en todo ó en parte al cumplimiento de lo preceptuado en el presente Real Decreto

= Dado en Palacio en la fecha citada = María Cristina –

Tras la lectura del real decreto para la separación de las instituciones imperó la consternación entre los miembros de la junta ya que todos estaban muy unidos tras tantos años de cooperación en el seno de la Academia. El primero en intervenir fue Claudio Boutelou, Director de la Escuela, que agradeció “*las constantes muestras de deferencia que habían merecido la Academia y de su digno Presidente en los muchos años que ha estado bajo su dependencia*”; así como el que siempre haya sido propicia la corporación a ayudar en todas las mejoras posibles. En el campo de la gestión de las enseñanzas destacó como gracias a la Academia “*se hubieren restablecido la mayor parte de las enseñanzas que tuvo la suprimida Escuela Profesional, así como tambien la creacion de la enseñanza de Escultura y Dibujo de Figura y elementos de Adorno para la mujer*”. De ahí que terminase su discurso rogando a la Academia que, a pesar de separar sus caminos, continuase interponiendo su influencia en todos los asuntos que pudieran interesar a la Escuela, ofreciéndose él a su vez en nombre de los profesores a cooperar en todo lo que necesitase el Museo y la Academia. Gestoso suscribió todo lo que dijo Boutelou y agradeció personalmente la excelente gestión que había realizado el presidente Conde de Casa Galindo.

Tras la sentida despedida pasaron a enfrentarse a lo que suponía aquella separación de la Escuela. En primer lugar, tuvieron que abordar los presupuestos, ya que hasta el momento habían sido redactados de forma conjunta Museo-Academia-Escuela, estando ya aprobado el relativo a 1892 a 1893, por lo que se vieron en la necesidad de deshacerlo y separar lo que correspondería a cada Corporación.

La siguiente difícil situación a la que tuvieron que enfrentarse fue la división de los espacios del edificio en que estaban instalados. El reparto se hizo en la junta de 16 de agosto de 1892 de mutuo acuerdo entre el Presidente de la Academia como responsable a su vez de los espacios del Museo y el director de la Escuela de Bellas Artes. Aquello partió del reconocimiento como local de la Escuela a la parte del edificio que quedaba a la izquierda, justo al entrar por la puerta principal. Las habitaciones que quedaban para uso de la Escuela son las que se indican en el siguiente informe⁹⁵²:

----- *Parte Baja* -----

Tres departamentos corridos con seis huecos de ventanas al paseo del Museo, dedicados en la actualidad à clases para las enseñanzas de Dibujo Lineal y Adorno, los que tienen una puerta de comunicación por el patio de entrada denominado del Aljive y otras dos por el vestíbulo principal. –

Cinco departamentos y un corralillo corridos dedicados hoy à dar clases para las enseñanzas de Modelado y Vaciado de Adorno y dibujo para las mujeres, los que lindan por la izquierda de su entrada por el patio del aljibe con los tres departamentos anteriormente descritos, por la derecha con los comedores del patio de la escuela Normal de Maestros à los que tienen dos huecos de ventanas por un frente con la escalera de dos idas de dicho patio y por su espalda con el corralón de entrada à dicha Escuela Normal al cual tiene puerta de comunicación el corralillo citado.

----- *Planta Alta* -----

Tres salones corridos en la fachada principal que pisan sobre los tres departamentos bajos descritos primeramente y sobre el vestíbulo principal y portería del Museo cuyos salones tienen cinco huecos de ventana y tres más que constituyen un magnifico balcón corrido sobre la puerta principal de entrada al edificio en la dicha fachada à la plaza del Museo, este departamento tienen su entrada por el trozo de galería que desemboca en la ida izquierda de la escalera citada, cuya escalera y trozo de galería son del servicio

⁹⁵² Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 16-VIII-1892.

común de la Academia y Escuela por tener ambas Corporaciones establecidas dependencias en esta parte del edificio.

Queda igualmente al servicio de la escuela toda la parte de local que pisa sobre la Escuela Normal de Maestros y Clases bajas de Modelado y Señoritas cuyo departamento independiente tiene su entrada por la ida derecha de la yá citada escalera del patio del Aljive y comprende:

Cuatro grandes galerías con huecos de balcones al patio de la Escuela Normal, una de las cuales linda por el Norte con la sala de restauración y escalera principal del Museo de Pinturas.

Un salón con tres huecos de ventana á la calle de Bailen que se utiliza como Clase de Perspectiva y Paisaje.

Dos salones que sirven de almacen de estatuas y modelos de yeso, con un hueco de ventana á la calle de Bailen y otro frente á la calle de Miguel de Carvajal.

Cuatro salones entarimados con huecos de balcones al corralón de entrada á la Escuela Normal, los cuales sirven de clase para las enseñanzas de Antiguo, Natural, Colorido, Composición y Teoría é Historia de las Bellas Artes.

Y últimamente un Salon y dos habitaciones más sin aplicación por hoy que pisan sobre las clases dichas de Modelado y dibujo de la mujer.

De este informe se deducía por lo tanto que la parte del edificio que quedaba sin describir era la destinada a la Academia y al Museo. Tanto las cuatro galerías del entresuelo del patio del aljibe como las que sobre ellas pisan quedaban como dependencias de Museo y Academia, a excepción del trozo de galería que quedaría como espacio compartido.

Tras aceptar la distribución del edificio se acordó que ambas corporaciones cuidasen de sus espacios y sus servicios como si se tratase de establecimientos completamente independientes, siendo solamente paso común a ambos la entrada de la

puerta principal y el patio del aljibe, los cuales se respetarían por falta de medios como para ejecutar obras de división.

Importante fui el matiz destacado por parte de la Academia en torno al destino del edificio y la entrega de los espacios de cara a evitar malentendidos posteriores en torno a la pertenencia de departamentos: *“Se consigno al mismo tiempo que perteneciendo al Museo provincial desde su origen todo el edificio, la Academia como encargada de aquel, no lo cedia ni estimaba tener facultades para cederlo y se limitaba á señalar la parte necesaria para el uso de la Escuela, reservando los derechos del Museo”*.

5.9.3.1.1 El conflicto entre la Academia y la Escuela.

Aquella sentida separación entre individuos de corporaciones hermanas fue intoxicándose con el paso de los años y los roces que generaban el compartir edificio. Si bien las primeras quejas fueron leves, progresivamente alcanzó una mayor seriedad que llevarían incluso al presidente de la Academia a dimitir de su cargo por agotamiento.

Tras la división del edificio, la Escuela quedó sin conserje con lo que no solo necesitaba contratar a uno, sino que necesitaba una habitación para que residiese. De ahí que pretendieron ocupar un espacio que solicitaron a la Academia, siendo aquello denegado por estar destinado a la ampliación de la biblioteca⁹⁵³.

Otra disputa se originó en la primavera de 1894 debido a la existencia de retretes en la galería de entrada al Museo. Ya no solo por la ubicación, al estar al paso de las personas que visitaban la colección, sino por los incómodos olores que producían. El Presidente de la Academia y haciendo uso de las actas del deslinde anteriormente tratado utilizó la cláusula de que cada institución *“cuide de establecer sus servicios necesarios de su propio local, como completa en dependencia”* para legitimar la obra que solucionase aquella situación⁹⁵⁴. Más de un año se tardó en solucionar el problema de los retretes, comunicando en noviembre de 1895 el Presidente que habían sido trasladados *“quedando por consiguiente privados de la vista publica como reclama el buen nombre de este Establecimiento”*⁹⁵⁵.

⁹⁵³ *Ibíd.*, 12-V-1893.

⁹⁵⁴ *Ibíd.*, 30-III-1894.

⁹⁵⁵ *Ibíd.*, 30-XI-1895.

Eventuales fueron las peticiones de material que correspondía a la Escuela y que había quedado en espacios de la Academia, como los relativos a varios estantes con libros de la biblioteca⁹⁵⁶. Conforme se iba renovando el personal encargado de la Escuela e iban quedando atrás los lazos que los unían se iban agravando el conflicto por el espacio distribuido a cada una. Si bien tras el primer reparto del edificio se llegó a la conclusión de que no se ejecutarían obras para establecer entradas independientes por la escasez de fondos, dejándose el patio del aljibe como lugar común de entrada. Llegado el otoño de 1895 se estableció el dictamen para la creación de accesos independientes tanto para la Escuela como para el Museo⁹⁵⁷. Tras comunicar aquello a la comisión provincial el 3 de septiembre de 1895 llegó finalmente la respuesta, acordándose en la sesión de 31 de septiembre de dar orden al arquitecto provincial de que procediese a realizar las obras necesarias, así como de fijar el punto de entrada de la Escuela. Aquel paso fue muy aplaudido por los académicos, ya que estaban muy interesados por conseguir evitar el paso de los alumnos de la Escuela por las dependencias del Museo.

El conflicto verdadero se dio a conocer en la junta de 8 de diciembre de 1897 tras llegar una notificación del Ministerio de Fomento por vía del Rectorado de la Universidad. En ella se incluía una Real Orden que ordenaba la inspección facultativa del edificio. Los académicos eran conscientes de los litigios que tenían con la Escuela, pero no que llegaría al punto de que la Escuela solicitase a las autoridades la ampliación de su parte mediante un nuevo deslinde en el edificio a espaldas de la Academia.

El origen de este caso está en un oficio de 11 de noviembre de 1897 mediante el que el Director de la Escuela se puso en contacto con la Dirección General de Instrucción Pública indicando la necesidad que tenía aquel organismo de ampliar sus dependencias dentro del edificio en el que se encontraba. Planteaba como única medida el establecer un nuevo reparto de los espacios del ex convento de la Merced asegurando que cuando se hizo en el año 1892, la parte asignada resultaba insuficiente. Con el tiempo el número de alumnos matriculados había aumentado enormemente, así como nuevas asignaturas habían sido creadas. De ahí que llegase incluso a afirmar que necesitaba más espacio debido a que tenían que obedecer la real orden de 26 de agosto de 1897 mediante la que se creaba la clase de dibujo aplicado a las artes y a la fabricación. Marcó como gran problema para el

⁹⁵⁶ *Ibíd.*, 5-XI-1895 y 28-III-1896

⁹⁵⁷ *Ibíd.*, 5-XI-1895.

desarrollo de las enseñanzas la falta de independencia ya que los accesos a las clases eran espacios de dominio común: *“siendo gran parte de las galerías, patios y escaleras que conducen à las clases de dominio comun á aquellos y utilizando la Academia dichos pasos para dar acceso á viviendas de dependientes suyos y de particulares, se hace muy difícil la observancia del Reglamento por que se rige la Escuela en todo lo que altere del orden y disciplina”*⁹⁵⁸.

A pesar de estar destinado el edificio a sede del Museo Provincial y permitir a la Escuela el compartir los espacios, sorprendentemente el gobierno accedió a la petición de la Universidad respondiendo a la problemática tratada por oficio del 4 de diciembre de 1897. La Dirección General designó a un catedrático numerario de la Escuela Central de Artes y Oficios, el arquitecto Gabriel Abreu y Barreda, para que se encargase de visitar el edificio en representación del Ministerio y elaborase un informe gratuito para las instituciones afectadas. El arquitecto debía tratar el asunto con el gobierno civil y la diputación provincial, tomando él las resoluciones que creyese oportunas en torno a la situación de deslinde para luego trasladarlas al Ministerio.

La llegada de esta resolución a la Academia vino de parte del Rector Manuel Laraña, causando una enorme crisis en el seno de la Academia al ver que se estaban vulnerando sus derechos sobre el edificio y amenazaba la posibilidad de perder espacios muy valiosos para el Museo. Les impactó el hecho de que el director de la Escuela no les hubiese alertado de su propósito antes de iniciar aquel doloroso proceso de recurrir a la superioridad, sobre todo el relato en el que daba a entender que la Academia había efectuado el deslinde de 1892 de forma caprichosa, cuando la realidad fue que se efectuó de mutuo acuerdo como reflejan los documentos pertinentemente firmados por los dirigentes de ambas instituciones.

El Presidente Gómez Imaz no recibió bien la llegada a aquel extremo, comunicando al resto de académicos que en vistas de tener que tratar con el Ministerio de Fomento, una vez atendida la defensa de los intereses de la Academia y Museo renunciaría de su cargo presidencial. Varios académicos tras escuchar la posición que había decidido el Presidente manifestaron que cooperarían en todo lo posible por conseguir que se respetasen los intereses de la Academia y que si llegase Gómez Imaz a ejecutar la renuncia también lo

⁹⁵⁸ *Ibíd.*, 8-XII-1897.

harían ellos. Entre estos destacar a Marrón o a Gestoso, el cual sintió el verse obligado a no tomar parte en las decisiones que generase este asunto debido a su doble carácter de profesor de la Escuela y secretario de la Academia, por lo que sin duda ponía a disposición de la junta también su renuncia.

Así acordaron defender en todo lo posible el asunto y que, en el caso de ejecutarse un nuevo deslinde, debían de luchar para evitar el desmembramiento del Museo. A su vez y en aquel extremo deberían centrarse en aprovechar la situación para intentar conseguir nuevos espacios para poder exponer la gran cantidad de obras que se encontraban almacenadas.

Cuando se dio noticia de aquella situación a la Diputación Provincial, sus miembros entendieron fácilmente los problemas que podían causar al Museo por lo que desde el principio estuvieron de parte de la Academia. De ahí que desde la Diputación Provincial se redactó un texto dirigido al Ministro de Fomento en el que pedían que “*en vista de las antedichas razones en que se apoya, quede en vigor el acta de deslinde de la Escuela y Academia redactada en 1892*”⁹⁵⁹. Tras ponerse en contacto con el Presidente de la Academia, se le animó a que elevase también por su parte otra solicitud al Ministro exponiéndole “*los perjuicios que podrian seguirse de verificarse nuevo deslinde que desmembrase parte del Museo y Academia por lo cual solicitaba que no se alterasen en nada los limites convenidos entre la Academia y Escuela en el acta de deslinde de 1892*”⁹⁶⁰. Aquel escrito redactado por Gómez Imaz fue cursada por vía del Gobernador de la Provincia de forma que no solo llegase directamente sino también con apoyo del gobierno local⁹⁶¹.

5.9.3.1.2 El Proyecto de Deslinde de Gabriel Abreu.

A pesar de las peticiones por parte de la Diputación Provincial y Academia para frenar cualquier intento de deslinde del edificio, el proceso continuó tal y como estaba autorizado por la Real Orden. El proyecto de deslinde llegó firmado por Gabriel Abreu y Barreda el 18 de junio de 1898 estando estructurado en tres apartados, uno primero centrado en la

⁹⁵⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 29-III-1898, Junta de Gobierno.

⁹⁶⁰ *Ídem*.

⁹⁶¹ *Ibíd.*, 25-IV-1898, Junta de Gobierno.

distribución actualizada del edificio, el segundo estableciendo los inconvenientes para el buen funcionamiento de la Escuela y el tercero que correspondía al deslinde⁹⁶².

En el primer apartado titulado “*Distribución actual del edificio y disposiciones oficiales ó particulares que la motivan*” se inicia haciendo un recuento de las distintas instituciones que se encuentran instaladas en el edificio, incluyendo información detallada de los años en los que se establecieron, así como las disposiciones legales que legitimaba a cada una. Tras esto pasa a desarrollar un informe detallado de las familias que viven en el edificio en las que ahonda excesivamente en cuanto a detalles personales de las vidas de cada uno, relatando como llegaron a ocupar esas habitaciones, cuanto tiempo llevaban allí e incluso la pensión que estaban cobrando. Aquella recogida de información personal es en todo momento excesiva dentro del marco de un estudio arquitectónico, a partir de los cuales se ha podido conocer la información de los puntos exactos en el mapa en donde se ubicaban estas viviendas:

“1º. El Sr. D. Carlos Jimenez Placer, casado con Dª. Luisa Cabral Bejarano, cuyas habitaciones se encuentran sobre la Capilla de la Espiracion. Este local constituyó las habitaciones del Señor Dn. Antonio Cabral Bejarano, uno de los fundadores del Museo y encargado del mismo. A su fallecimiento le sustituyó en su cargo su hijo D. Manuel Cabral Bejarano con cuyo motivo la familia siguió disfrutando de la habitación. Fallecido este algún tiempo después siguieron ocupando las habitaciones la familia, por condescendencia tanto de la Academia como de la Diputacion provincial y habido cuenta de los buenos servicios prestados al Museo por su Sr. Padre; dicha familia estaba entonces constituida por los hermanos del ultimo fallecido Dª Luisa y Dª Aurora casada la primera con el Sor. Jimenez Placer. En este disfrute de la casa llevan ya más de veinte años.

2º. La Sra. D. Yrene Aumategui viuda de D. Francisco Sales Reina que con sus tres hijas habitan las galerías del entresuelo del patio del aljibe. Esta habitación les fue concedida à la muerte de su esposo, teniendo en cuenta los buenos servicios prestados durante veintiocho años, primero de escribiente y después como conserge de la Academia. Disfrutan de una pension de 635 pesetas anuales concedida por la Diputacion y del

⁹⁶² Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 91.

beneficio de la casa que le fue concedido por la Academia según acta de la Junta de Gobierno de 16 de Diciembre de 1874”.

El segundo apartado denominado *“Ynconvenientes que para el buen régimen y servicio de la Escuela, ofrece la actual distribución del edificio”* se centra exclusivamente en establecer los problemas que pueda experimentar la Escuela fruto del deslinde de 1892 y que afecten a su desarrollo normal. Parte del factor de que en aquel momento el edificio sufría un reparto defectuoso debido a la complejidad de los establecimientos que tenía en su interior y sobre todo incide en la naturaleza primitiva del lugar: *“añadir à esto las condiciones del edificio destinado en su origen á convento y siendo entonces lo esencial su servicio interno, todo lo contrario de lo que hoy tiene que ser, en que como Museo y Escuela su servicio es general y público”.*

El edificio funcionaba en ese momento en torno a tres entradas, una central principal y dos laterales, una para el servicio de la Escuela normal de maestros y otra para los dependientes del Museo. La entrada principal era mediante la que se efectuaba el ingreso público al Museo y a la Escuela de Bellas Artes, señalando el arquitecto esto como uno de los principales problemas pues en su criterio *“dada la heterogeneidad de servicios unos de tanta quietud y reposo y otros llenos de movimiento, bullicio y vida, propios de la gente juvenil”*, resultaba indispensable la separación en entradas y galerías de cada institución para conseguir la absoluta independencia. Abreu matiza que cuando se estableció el deslinde en 1892, a pesar de tratarse la búsqueda de entradas individuales, quedó *“de modo permanente el paso por la Escuela de personas estrañas à la misma, como sucede con el muro que habita en la galería del principal patio del aljibe y en la familia del Sr. Reina en la galería del entresuelo, cuyas personas habían de tramitar por la Escuela, fuese cual fuese el ingreso”.*

Refiriéndose a los reglamentos de la Escuela trató el aspecto de que se ordena en ellos que los directores conserje y portero debían habitar el edificio de la Escuela, algo que no podían debido a que ya estaban instalados los del Museo. Así mismo vuelve a señalar a las familias que habitaban en el edificio destacando que a su juicio no resultaba concebible que se concediesen habitaciones a particulares en edificios que fuesen propiedad del Estado. Que en un principio aquello podía ser respetable pero que dado el caso de necesitar

aquellos espacios la Escuela debería ser la Diputación quien distribuyese la finalidad de las habitaciones.

Hasta en tres ocasiones remite el arquitecto a los reglamentos a lo largo de este punto, las dos primeras para destacar el derecho a la independencia y la necesidad de habitaciones para su personal. La tercera iba centrada en que por Real Decreto de 8 de Julio de 1892 se estableció la creación de la materia de “Dibujo aplicado a las artes y a la fabricación”, para la cual no existía clase. La justificación de aquello es que en el momento de la separación con la Academia aún no estaba implantada la asignatura, por lo que no se le destinó ningún espacio concreto.

Otro factor condicionante que señala el arquitecto es el aumento de alumnos matriculados que había experimentado en los últimos años la Escuela, frente a lo que no daba abasto teniendo que emplear clases que en un principio sin funcionaban pero que ahora resultaban insuficientes. El problema no solo era de espacio sino también de condición puesto que la dirección y la secretaria estaban instaladas *en “locales oscuros è incapaces por el movimiento que llevan en si el numero de alumnos que hoy dia acude à la Escuela”*.

Tras recoger así los principales factores que afectaban al desarrollo correcto de las clases de la Escuela de Bellas Artes, pasaba el arquitecto Abreu a disponer su propuesta de deslinde mediante la cual pensaba que podría llegar al mejor desarrollo de la enseñanza.

Gabriel Abreu establece un plan en el que marca las dependencias que tendrían que concederse a la Escuela, partiendo de las siguientes bases:

1º. El aislamiento absoluto entre ambos centros.

2º. Ampliacion de algunos locales de la Escuela aunque solo en la cantidad estrictamente imprescindible para satisfacción de las enseñanzas.

3º. Efectuar esta ampliación por aquella parte del edificio que en nada esencial afecta al Museo ni perturbe en alta misión.

4º. y ultimo = Que la realización práctica del deslinde sea de un corte insignificante.

La división realizada en 1892 concedía toda la parte del edificio que quedaba a la izquierda para la Escuela, entrando por la entrada principal del Museo y teniendo como linde la cancela del patio del aljibe. Para conseguir la total independencia planteaba cerrar esta cancela y si fuese necesario levantar un muro para conseguir la total división de los espacios. Para contribuir a que el espacio sea exclusivamente de la Escuela, se debía entregar en propiedad a la Escuela las galerías del entresuelo que coincidían con este patio del aljibe. En aquel espacio residía la familia de Reina, a la cual se le permitiría seguir viviendo allí ya que no hay conexión alguna con los espacios de la Escuela, quedando a la espera de fallecimiento de aquellos para plantear un futuro ensanche.

En la galería principal existía un local en el que residía el mozo celador del Museo, el sr. Vidal, el cual tendría que abandonarlo para permitir la creación de un acceso a las clases de figuras, estableciendo en el espacio sobrante la secretaria y el archivo biblioteca. Abreu dejó claro que su negativa a que allí viviese un empleado de otra institución: *“no es compatible con la independencia que se necesita el admitir dentro de la Escuela la habitación de un empleado sobre el cual solo tiene autoridad el Museo y pudiendo ser esto un semillero de rozamientos”*. De ahí que deja el problema de la habitación del empleado Vidal a la Academia, a la que sugiere que le haga compartir *“las habitaciones que en dicha planta ocupan el conserje Sr. Vega y los Sres. de Placer, que unos y otros tienen sobrada holgura con sus habitaciones del piso principal”*.

De esta forma concreta Abreu que en planta principal quedaría del dominio de la Escuela *“la crugia de fachada principal, incluyendo la parte correspondiente al cuerpo central, todo lo que en el interior pica sobre la Escuela Normal y las galerías del patio del aljibe”*. Añade a esto unos espacios del Museo localizados en la fachada principal para responder a la necesidad de una nueva aula para la citada asignatura de dibujo de fabricación. Se localizaría *“à continuación de la clase de figura y copia del yeso formado por las habitaciones una pequeña é irregular y la otra mayor de bastante fondo y con solo dos huecos de fachada”*. Sin embargo, esto suscitaría un importante conflicto con la Academia de Bellas Artes ya que recientemente habían pensado destinar aquel espacio para la construcción de una nueva sala que estaba siendo estudiada que se denominase “de Bermúdez Reina”.

En su defensa se ampara en que aquella hipotética sala no reunía ninguna condición para establecerse como sala del Museo, *“pues no recibiendo luces mas que por su testero resulta completamente obscuro y el proporcionar las luces cenitales seria una obra bastante costosa no produciendo en cambio mas que una pequeña sala”*. El único problema que les planteaba ese espacio es que no tenía un buen acceso ya que se efectuaba por una pequeña escalera de servicio que llevaba al cuarto del conserje Vega, siendo la única solución a ella el destruir aquella habitación.

Abreu plantea una alternativa para que la nueva sala del Museo se establezca en otro espacio del edificio. El conseguir que fuese viable implicaba emplear el espacio habitado por la familia de Placer para generar un buen salón para el Museo:

“Estas dificultades unidas à la recientísima publicación del catálogo completo del Museo pudieran parecer sino hubiera seguridad en el buen deseo de todos mas bien proyecto que tiende à evitar el ensanche de la Escuela que proyectos de ampliación del museo, pues de querer esta ampliación de verdad mas natural es aprovechar la amplia crugia que ocupa las habitaciones de los Sres. de Placer, que convenientemente arreglada daría un buen salón para el museo con buenas luces y mas facilidad de entrada que el proyectado ó también pudiera trasladarse al Sr. Vega à las habitaciones que ocupan los Sres. de Placer y entonces todo lo que pisa sobre el salón de actos de la Academia podrá convertirse en un buen salón con entrada por la galería principal del Museo habiendo preparado convenientemente su iluminación cenital.

Esta seria la verdadera solución para un nuevo salón del Museo y no se diga que la dificultad estriba en disponer de las habitaciones de los Sres. de Placer pues la concesión hecha à la familia ni fuè ni pudo ser con carácter de perpetuidad llevan además en el disfrute de ella mas de veinte años debiendo haber considerado caducado este beneficio desde el dia en que por contraer matrimonio D^a Luisa Cabral Bejarano pasò a formar parte de la familia de los Sres. de Placer. De modo que cualquiera determinación que la Academia tomase para dar nuevo destino à las habitaciones de los Sres de Placer estaría por todos conceptos justificada y por nada pudiera conservarse el que la corporación dejase ya sin habitación à los herederos del fundador y fiel servidor del Museo digno de que la academia conmemore de manera perdurable por medio de una lapida en apreciada memoria”.

La lectura entre líneas de los párrafos citados puede llevar al lector a desgranar una más que hipotética afrenta personal, la cual casi seguro sería ajena al arquitecto, pero no al personal de la Escuela, que lo hubiese recibido durante la elaboración de este proyecto. Algo poco casual después de la reincidente incidencia en esa familia, como puede leerse desde casi el principio del documento. La gran cantidad de información sobre las familias que habitaban el edificio con total seguridad le llegó de parte del personal de la Escuela, por lo que todo indica a que una de las razones de peso que llevaron a la petición de un nuevo deslinde es la existencia de un conflicto personal con alguna de las familias allí instaladas. No en vano en el apartado de los agradecimientos solo nombra al Presidente Gómez Imaz por su interés mientras que en lo que respecta a la Escuela cita al Director de la misma, el sr. Pitaluga y *“à los Sres. D. José Cála y D. Antonio Padin ayudantes de la Escuela de Bellas Artes que con tanto acierto como decinteres me aucciliaron en la formación de los planos y toma de datos sobre el terreno”*.

5.9.3.1.3 Respuesta del Presidente Manuel Gómez-Imaz.

La llegada a la Academia de la propuesta de deslinde de Abreu generó una rápida respuesta por parte del Presidente Manuel Gómez-Imaz, redactando un extenso escrito fechado el 20 de julio de 1898⁹⁶³. Tras empezar efectuando una síntesis del caso y de cómo la Academia había luchado por evitar que se llegase a aquél extremo, trató el tema del gran número de instituciones que aglutinaba el ex convento. Al tratar aquella saturación del espacio nos arroja el texto un importante detalle sobre la museografía del salón Murillo o antigua iglesia: *“faltandole á su vez al riquísimo Museo de Pinturas local para colocar sus numerosos cuadros, muchos almacenados por no tener donde exponerlos como en el gran salón de Murillo en tres ordenes sobrepuestos quedando los del segundo y tercero á distancia tal que ni lucen ni es posible copiarlos”*. La distribución de cuadros en los espacios de la iglesia estaba estructurada en tres niveles de altura, aprovechando la amplitud de los muros para colocar el mayor número de obras posibles. Aquella solución sin embargo no era fruto del deseo expreso de los académicos sino de la escasez de espacios adecuados para la exposición, por lo que resultaba fallida al perjudicar la contemplación y estudio de las obras.

Siguiendo con el escrito, el Presidente resumió en cinco puntos los importantes precedentes en torno a la ocupación del edificio que funcionaban como punto de partida para cualquier reclamación en beneficio del Museo:

1º. Que el local objeto hoy del deslinde se cedió por el Estado à la Excma. Diputación de Sevilla para que se estableciera en el el riquísimo y visitado Museo de Pinturas en 1839, por lo tanto el centro preferente es el Museo de Pinturas puesto que para su instalacion cediose el edificio del antiguo Convento de la Merced.

2º. Cuando en virtud de la ley el Museo de Pinturas se puso bajo la dependencia de la Academia de Bellas Artes trasladose esta como era logico al local donde se hallaba y permanece hoy el Museo de Pinturas y como á la razon dependia la Escuela de Bellas Artes de la Academia siguió á esta instalandose tambien dicho local.

3º. Sucesivamente se fueron instalando con caracter provisional atendiendo más a la urgencia de momento que á las consecuencias del porvenir, el Museo Arqueologico, la

⁹⁶³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Legajo 91.

Comision de Monumentos, y la Escuela Normal de Maestros que se instaló provisionalmente y ocupa casi la tercera parte del edificio, en magnifico patio y numerosas clases para un ecuo é insignificante número de matriculados, mermando todos estos centros el local dado en su dia exclusivamente para Museo Provincial de Pinturas.

4º. En 1892 se dispuso por el Gobierno de S.M. que las Escuelas de Bellas Artes se separaran de las Academias quedando dependientes como centros docentes de las Universidades satisfaciendo sus presupuestos la Provincia.

5º. En su virtud llevose á efecto la separacion de ambos establecimientos, verificandose al efecto en 1892 un deslinde de local en el que se cedió á la Escuela cuanto su Director estimó necesario con toda holgura para los fines de la enseñanza; levantandose acta solemne de dicho deslinde firmandola el Director de la Escuela y Presidente de la Academia sancionandose por la Excma. Diputación Provincial de cuyo documento remitió copia á su Ministerio acompañando la esposicion que en Marzo proximo pasado elevó á la Superioridad, en demanda de que quedara un efecto la Real Orden de deslinde expedida en Diciembre de 1897.

El hecho de haberse firmado el deslinde de 1892 evidenciaba la aprobación por parte de la Escuela de aquel momento, así como la realidad de tener más que suficiente espacio para sus dependencias. Gómez Imaz relató cómo desde la separación disfrutaron de una cordial convivencia ambas instituciones pero que todo cambió desde la llegada del actual director de la Escuela. El conflicto empezó cuando en el verano de 1897, el director de la Escuela manifestó que quería que la Academia le cediera para establecerse él y su familia el local que ocupaba el vice conserje del Museo, el Sr. Vidal, que correspondía a las “*galerias altas ó estrechos corredores del patio del algive, corredores divididos por tabiques que forman estrechisimas viviendas*”. El Presidente de la Academia negó aquella petición debido a que aquellos espacios pertenecían al Museo tras el citado deslinde, aludiendo a que no podía romper un convenio firmado en un documento oficial.

Desde aquél momento empezaron las presiones y los conflictos que desembocaron en la reclamación de un nuevo deslinde para la cual no llegaron a pedir ni la opinión de la Academia ni de la Diputación Provincial. De ahí que a lo largo del informe elaborado por

el arquitecto Abreu pueda notarse todo el conflicto personal del Director de la Escuela, así como las extensas informaciones de las familias instaladas en el edificio.

El estudio de Abreu estaba planteado sobre cuatro puntos (anteriormente señalados), los cuales tachaba Gómez Imaz de carecer de fundamento ni exactitud debido a que es fruto de una breve visita al local junto a *“los datos equivocados que le haya facilitado el Director de la Escuela, al que lo une lazos de amistad”*, por lo que aquel dictamen *“es imprecendente, injusto y ademas perjudicial al Museo de Pinturas, demasiado mermado ya para que se trate de reducirlo y estrecharlo aun más de lo que se halla, sacrificandolo á cuestiones de conveniencia ó amor propio del personal de la Escuela”*.

El aislamiento absoluto que proponía Abreu implicaba acrecentar el local de la Escuela con el patio del aljibe y las galerías media y alta, ambas pertenecientes al Museo. Gómez Imaz plantea también la gran necesidad de aquella independencia por parte de los espacios del Museo, redactando una solución al problema que no implicase la merma del local: *“basta para ello tapiar las puerta de la Escuela que comunican con el patio del aljive, igualmente las de las viviendas de las galerias ocupadas por la familia de Reina y la del Vice Conserje del Museo, Vidal, dandoles á todos salida, que la tienen facil y expedita, por la escalera del departamento del Conserje del mismo Sor. Vega y rasgando la ventana segunda de la fachada del edificio dar por ella directo y facil acceso á la amplia y magnifica escalera de la Escuela ó bien descubriendo una de las entradas de dicha escalera al patio amplisimo y verdadeamente magnifico de la Escuela Normal, pudiendo ser comun la entrada de ambos Centros, analogo puesto que sus fines son la enseñanza y común a los alumnos de las dos la amplia entrada de la Normal y el externo y amplio patio”*.

El detalle que plantea para desmontar la presunta imparcialidad del Director de la Escuela es que, en el informe de Abreu, al tratar a los inquilinos del edificio permite que sigan viviendo en las galerías bajas a la familia de Reina mientras se esfuerza en remarcar la necesidad de evacuar la galería alta en la que reside el vice conserje, cuando ambos tienen la misma salida por la escalera de la Escuela. El que permita salir por la escalera a una familia, pero no a la que ocupa el espacio que había solicitado para sí mismo señala que todo el asunto resulta estar motivado por cuestiones personales en lugar de en la repetida independencia de la Escuela.

La solución para establecer la absoluta separación tenía fácil solución con tapiar todas las puertas de las dependencias del Museo que dan a la Escuela, dándole salida al personal por la escalera del departamento del conserje. Aquella medida evitaba la pérdida del patio del aljibe, así como del manantial de agua que abastecía al jardín del Museo, único recurso con el que contaba para combatir una hipotética amenaza de incendio.

La galería del patio estaba dividida por una verja de hierro y cristales que participaba en el embellecimiento de la entrada al Museo. En el caso de tapiarse aquella galería de entrada implicaría quitar la luz a los cuadros que estaban colgados en los muros y al alicatado recientemente instalado, destruyendo el bello acceso por el que tanto habían trabajado y convirtiéndolo “*en una especie de tunel impropio de un Museo*”. Gracias a esta descripción se consigue saber que en aquel momento existían cuadros colocados en las galerías del patio principal que llevaba al acceso de la Iglesia. El Presidente aprovechó para indicar que en la Academia tenían en mente el proyecto de destinar el patio del aljibe para la instalación de una exposición permanente de pinturas modernas, aprovechando aquel espacio por ser el paso obligado antes de entrar en el Museo, por lo que así conseguirían dar una importante publicidad a los artistas sevillanos de cara a las numerosas visitas de extranjeros en el establecimiento. Aquella medida de gran modernidad planteaba la posibilidad de que los artistas vivos sevillanos pudiesen colgar sus obras en el Museo sin que tuviese que implicar compartir los mismos espacios de los grandes maestros, por lo que se les respetaba su carácter sagrado a la vez que conseguían dar una muestra de la modernidad artística de la ciudad.

Pasando a las galerías del patio del aljibe en las que tanto se incidió por parte de la Escuela, Gómez Imaz marcó correctamente las dimensiones en el plano puesto que Abreu no había marcado lo que en ellas implicaban los corredores de paso, quedando solamente con tres o cuatro varas de ancho. Aquello era del todo insuficiente como para establecer aulas para las clases, solo pudiendo servir como viviendas bastante estrechas al dividirse por tabiques.

En lo referente a la planta alta, Abreu trataba la crujía de la fachada principal, la cual estaba destinada “*a la formacion de una gran sala para colocar parte de los cuadros almacenados y los mal colocados en el Salon de Murillo*”. La alegación de que aquel espacio debía destinarse a la clase de “dibujo aplicado a la fabricación” no poseía ningún

fundamento ya que ni existía en la Escuela ni estaba aprobada dentro de los presupuestos vigentes de la diputación provincial. Las afirmaciones en torno a las deficiencias del espacio que imposibilitarían la instalación en ella de una sala expositiva resultaban erróneas al mostrar como la reforma ya estaba aprobada e incluida dentro de los presupuestos por parte de la diputación provincial, así como iniciadas las obras de reforzado de la armadura. Aquella sala *“que pisa sobre la de actos de la Academia...medía veinte y cuatro metros de largo por cerca de ocho de ancho, tiene luces cenitales repartidas en cuatro lumbreras, nuevo pavimento, arreglo y pintura de los muros y la entrada á dicha sala, no es por donde indica el Sor Abreu y si por la monumental escalera del Museo que conduce á las galerias altas donde se hallan inmediatas á la que se proyecta dos salas más nuevamente abiertas al publico, una con pinturas del siglo XVII y otro del XVIII”*. La finalidad que tenían planteada era la de subsanar los problemas de espacio de las obras almacenadas para poder colgar en ella las mejores pinturas que no estaban a la vista del público y contribuir así al más que necesario enriquecimiento del Museo.

El planteamiento en torno a la solución que le ofrecía Abreu de instalar esta nueva sala del Museo en las habitaciones de la viuda de Placer fue recibido con total asombro por el absurdo planteamiento de la misma:

“Establecer esta sala en las habitaciones de la hija del Sor. Bejarano viuda del Sor. Jimenez Placer como indica el Sor. Abreu a pesar del excelente concepto de que goza como arquitecto es un completo absurdo; por el plano del edificio que acompaña á la memoria del Sor. Abreu puede verse á primera vista que ni tiene capacidad ni por su colocacion en el extremo del edificio, alejado de las salas del Museo podria instalarse, pues entre otros inconvenientes quedaria esa galeria de cuadros por su aislamiento sin el resguardo y vigilancia que se requieren, por las noches y durante el dia necesaria de un personal exclusivamente para ella, esto en el supuesto de que tuvieran esas viviendas capacidad y condiciones de que en absoluto carecen; es inconsejible que tal idea hayasele podido ocurrir a una persona de la ilustracion del Sor. Abreu, que ejerce la profesion de arquitecto, despues de visitado el local objeto de su informe y estudiando el plano que acompaña à la memoria”.

En cuanto a la problemática que había generado el aumento de matriculados, el cual cuantificaban en torno a los 900, tuvo que aclarar el Presidente de la Academia que eran unas cifras del todo falseadas puesto que, para empezar, al ser gratuita la matrícula y estar abierta durante todo el año, existía un altísimo porcentaje de matriculados que nunca llegaban a asistir a ninguna clase. Por otro lado, la cifra de 900 alumnos respondería en todo caso de la suma de todas las asignaturas que pudiesen cursar cada uno, resultando así que se triplicaba la cifra por cada estudiante. Pero si llegase en algún momento a ser realidad la situación señalada por el Director de la Escuela, no tendrían problema en atenderlos en función de utilizar cada clase para el desempeño de más de una asignatura en horas sucesivas, algo común en todos los centros de enseñanza.

El Presidente pasa en el escrito a comentar su compromiso con el Museo en los cinco años que llevaba desempeñando su cargo y enumera todos los adelantos que había conseguido efectuar. Esto lo llevó a efectuar una reflexión en torno a los ruines motivos que habían llevado al Director de la Escuela a poner en peligro la integridad del Museo por meros conflictos de intereses personales:

“Del apasionamiento y meditado plan que entraña el informe del Sor. Abreu, basta solo la lectura de el para convencerse de las miras ó moviles que guian á la Escuela en sus injustificadas pretenciones, puesto que siendo externo el dictamen apenas se ocupa en él demostrar los puntos esenciales y dedica en cambio largas consideraciones suposiciones, arreglos y componendas referentes todas á las cuatro familias que habitan en el local, dos de ellas que como empleados encargados y responsables del Museo, es forzosa su estancia en él y las otras dos desvalidas y sin recursos á las que la Excma. Diputacion por los grandes servicios que prestaron al Museo, las recompensa cediendoles las pobres viviendas que habitan sin perjudicar con ello en nada al local de la Escuela y del Museo; à estos desgraciados se dirigen los encubiertos ataques de la Escuela bien claros y evidentes en el informe del Sor. Abreu que más parece estudio para un arreglo colonial ó memoria familiar y genealogica de determinadas personas que informe encaminado a demostrar las necesidades de la Escuela de Bellas Artes para los altos fines de la enseñanza”.

El escrito del Presidente Gómez Imaz se concluye con una serie de puntos redactados junto a la Diputación Provincial, a través de los cuales se trataba de hacer entrar

LA ACADEMIA Y SU MUSEO

en razón al Director General de Instrucción Pública sobre el ataque al Museo que había desarrollado el Director de la Escuela:

1º. Que la Escuela de Bellas Artes de Sevilla tiene sobrado local à los fines de su enseñanza.

2º. Que el Museo de Pinturas careciendo de local para sus ampliaciones no podria desprenderse sin los graves perjuicios indicados el patio del aljive con sus galerias y la crujia alta de la fachada de que viene en posesion segun acta de deslinde celebrada con la Escuela de 1892.

3º. Que la entrada independiente de ambos centros es convenientisima y necesaria à pudiendose llevar à efecto en los terminos propuestos por la Academia en este informe.

4º. Que si la Escuela a pesar de no necesitar mas amplitud insistiese en su injustificada demanda puede hallar la solucion en el externo local de la Escuela Normal de Maestros con la que linda y es su similar como centros docentes ambos Establecimientos, sin perjudicar al Museo.

5º. Que por todas las razones manifestadas debe respetarse y quedar en fuerza y vigor el deslinde practicado entre la Escuela y Academia en 1892 aceptando convenido y firmado por las dos Corporaciones y sancionado por la Excmá Diputacion Provincial.

La respuesta al estudio del arquitecto Abreu implicó el fin de la difícil situación, siendo del todo lógico que las autoridades entrasen en razón tras los detallados apuntes del Presidente. No se vuelve a tener ninguna referencia en torno a la polémica del deslinde, pero si un detalle que implica su finalización. El Presidente Gómez Imaz, como se indica al principio de este apartado, había prometido renunciar a su cargo una vez consiguiese salvar al Museo de la difícil situación que había generado el Director de la Escuela. Y así fue, en la junta del 3 de noviembre de 1899⁹⁶⁴ presentó su renuncia al resto de académicos, indicando al Ministro de Fomento su deseo de que su puesto fuese para Carlos de la Lastra⁹⁶⁵. La aceptación de la dimisión por parte del Ministerio de Instrucción fue comunicada en la junta del 5 de octubre de 1900, en la que pasaron en efectuar los nuevos

⁹⁶⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas VI, 3-XI-1899.

⁹⁶⁵ *Ibíd.*, 25-XII-1899. Junta de Gobierno.

nombramientos⁹⁶⁶. El siglo se cerraba con la renuncia del cargo de un Presidente que había terminado agotado por la dura situación del deslinde. Afortunadamente no llegó a afectar a la distribución del edificio ni a suponer obras que estropearan la armonía del conjunto. Esto se conoce al revisar los planos posteriores del Museo y comprobar que los espacios amenazados del deslinde de Abreu continuaban estando en disposición de la Academia de Bellas Artes.

⁹⁶⁶ *Ibíd.*, 5-X-1900.

CONCLUSIONES

La irrupción de la Academia de Murillo en la Sevilla del siglo XVII ha sido sin lugar a dudas uno de los sucesos de mayor importancia en el plano artístico de la ciudad. Sacudió literalmente los patrones de enseñanza y consiguió que se diese paso a la renovación de los esquemas artísticos que se encontraban atascados en el medievo debido a los gremios.

Desde el último tercio del siglo XVI, el gremio de pintores había tenido su punto de contacto en la Hermandad de San Lucas, principalmente en la iglesia de San Andrés. En ella, al igual que era recurrente en agrupaciones similares del resto de Europa, se depositaban las obras de arte en una búsqueda piadosa de protección tras haberse alcanzado el grado de maestro o para algún que otro evento que fuese destacable. De ahí que progresivamente se fuesen atesorando un enorme número de obras de arte que resultaba ser la mejor representación del arte sevillano de aquel momento. Aquella concentración de obras de arte resultó ser una verdadera “pinacoteca”, ya que, al estar abierta al público, cualquier visitante de la capilla podía disfrutar de la exhibición de los logros de los maestros. Aquella experiencia resultaría muy cercana a la que conseguirían ofrecer posteriormente las instituciones museísticas, por lo que podemos marcar la capilla de la iglesia de San Andrés como un importante precedente del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Esta capilla de la Hermandad de San Lucas fue la depositaria de las obras artísticas después de que cesase la actividad de la Academia de Murillo. Artistas de la talla de Herrera el Mozo, Murillo, Valdés Leal o Cornelio Schutt, formaron parte de su plantilla de artistas. Una nómina que marcó para siempre a las generaciones posteriores de artistas, siendo aquellos el punto ideal al que aspiraban.

La importancia de la Academia de Murillo reside en que se convirtió en todo un referente, más que por la perfección artística que alcanzaron o los nuevos patrones de enseñanza, por el estado de reconocimiento y admiración que se les tenía. Es decir, consiguieron que el arte trascendiese al ser ejecutado por ellos, por lo que su presencia quedó para siempre integrada en el propio espíritu de la ciudad. Todo lo que rodea a esta

Academia ha quedado impregnado de un atractivo misticismo que consiguió que años después de cesar su actividad, empujase a un nuevo grupo de artistas a intentar recrear sus logros.

¿Hubiera sido posible la actual Real Academia de Bellas Artes sin la primitiva fundada por Murillo? Posiblemente hubiera surgido siguiendo las tendencias europeas, pero sin duda no habría sido la misma. Esto se debe a que aquellos primeros artistas dejaron como herencia unos patrones artísticos que están tremendamente arraigados a la identidad sevillana a través de un patrimonio de un altísimo nivel, cuyos principales ejemplos están expuestos en el museo de la ciudad. De no haber sido por ellos, la calidad de los fondos del Museo habría mermado considerablemente.

El enfrentarse al momento de la creación de la Escuela de Nobles Artes a mediados del siglo XVIII implica una profunda reflexión en torno a los motivos y al alcance que tuvo. Si bien he comentado anteriormente que la existencia mitificada de la primitiva Academia de Murillo fue un factor determinante para este nuevo grupo de artistas, no lo fue todo en absoluto. La congregación de estos individuos respondía más bien a una necesidad imperante entre los artistas de la ciudad, una intención de renovación de los anticuados cimientos de los mecanismos de enseñanza. Aquella nueva Escuela se impulsó en la búsqueda de la dignificación del artista y la liberación de las cadenas que les imponían los distintos gremios. El efecto fue de una extraordinaria proliferación de individuos con voluntad de aprender, de formarse y de convertirse en artistas sin caer en la anticuada estructura medieval de los gremios. El ideal murillesco era determinante para agitar los espíritus, pero las razones atendían a empresas mucho más complejas en torno a las libertades de ejecución y práctica de las artes.

Desde el momento de la creación de la Escuela, sus miembros estaban llenos de fuerza y grandes aspiraciones, ofreciendo cada uno lo que les era posible. Desde contribuir dando clases, materiales o un local donde impartirlas. Como era lógico, aquello sin un caudal de fondos resultaba ser una mera utopía condenada a extinguirse. La gran popularidad que alcanzó en Sevilla provocó un desbordamiento del alumnado, necesitando no solo dinero, sino también un local acorde.

El factor determinante para que la Escuela existiese era la imprescindible figura de un protector, encarnada en este caso en Francisco de Bruna y Ahumada. No resultaba

suficiente con que tuviese un protector que les consiguiera fondos, debía ser una persona que se implicase en su día a día y fuera amante de las artes. Bruna además de figura visible de la Escuela, ejecutó a la perfección la función de nexo con la corte madrileña, lo que propició que consiguiesen la protección real de Carlos III. Además, aquello logró que la Real Academia de San Fernando se interesase por ellos, iniciándose así una determinante relación mediante la cual conseguían llegar las novedades artísticas de Madrid.

Los artistas de aquellos años finales del siglo XVIII estaban muy arraigados en la tradición artística murillesca y tanto al profesorado como a los estudiantes les resultaba tremendamente difícil abrir sus mentes hacía otros patrones más modernos. Gracias a la toma de contacto con la Real Academia de San Fernando se inició toda una serie de intercambios que conseguían beneficiar a ambos extremos. Por un lado, los artistas sevillanos debían remitir eventualmente a la Corte muestras de sus avances artísticos, de forma que justificasen así las concesiones económicas que Carlos III les había asignado. Por otro lado, la Escuela sevillana recibía de forma esporádica material que contribuyese a la formación de los estudiantes. Desde estampas o grabados hasta vaciados de yeso como modelos para el dibujo, pasando por los manuales para la enseñanza que se utilizaba en el resto de academias del país. La mayoría de estos materiales llegaban desde Europa, principalmente desde Italia, donde las Academias funcionaban a la perfección y eran imitadas por el resto de instituciones del continente. Un aspecto que las actas han desvelado es la buena salud de la que gozaban las relaciones entre instituciones académicas, algo que evidencian los intercambios de vaciados con la Academia de Cádiz.

El intercambio artístico con la Real Academia de San Fernando estableció principalmente la entrada del estilo neoclásico en Sevilla. En las últimas décadas del siglo XVIII, este movimiento trataba de integrarse en los patrones estilísticos practicados en la Escuela sevillana mediante el estudio de la estatuaria clásica y de estampas relacionadas con ellas, generalmente seleccionadas cuidadosamente en Madrid por Mengs. Tras la revisión de la colección de dibujos académicos realizados en el último tercio del siglo XVIII se puede establecer que consiguió su objetivo. El neoclásico se implantó en la escuela sevillana, eso sí, con picos muy desiguales en cuanto a calidad artística. Esto no solo se debe a las capacidades de los matriculados sino a un conflicto entre las corrientes estéticas. El arte neoclásico se había implantado en la enseñanza siguiendo los postulados de la academia madrileña; pero en las conciencias de todos estos artistas estaba integrado

el imaginario murillesco, cuya vigencia era indiscutible dentro del ámbito sevillano. Este choque cultural propició un estancamiento artístico en el proceso evolutivo de los artistas.

No solo chocaban a nivel iconográfico, sino también en el estético ya que la tendencia del dibujo del natural desde la Academia de Murillo tenía matices aristotélicos, en los que esa mimesis ofrecía la realidad como podía ser. La idealización que reflejaban la dulzura y calidez de los temas de Murillo era la aspiración de todo artista que se formase en Sevilla viendo los lienzos del maestro. La llegada del neoclásico les planteó figuras rotundas desde frías estatuas clásicas, las cuales debían copiar de forma exacta, dejando atrás el bagaje de la propia identidad de la ciudad. El sentimiento colectivo de la Escuela estaba muy cerca de quedar desestructurado con esta confrontación de tendencias, sobre todo con el cambio de siglo y la agitación sociopolítica que aquello conllevó para la ciudad.

Para el buen desarrollo de las clases era imprescindible el que se impartiesen en un local acorde a las necesidades de las enseñanzas. Bruna, que por aquel entonces era el teniente alcaide de los Alcázares, consiguió proporcionar un local en el que por fin consiguiesen asentarse. Tras cinco años de gran aceptación, consiguieron trasladarse a una casa de la calle Sierpes en el que las clases pudieran solucionar sus problemas de espacio. Para afianzar la oficialidad de la institución resultaba imprescindible la elaboración de unos estatutos, los cuales fueron redactados siguiendo el modelo de los de la Academia de Valencia.

La Escuela para el 1800 había alcanzado un muy destacable desarrollo, había adquirido su perseguida oficialidad y aumento presupuestario, un local decoroso, estatutos propios e incluso propuestas para estimular el interés de los estudiantes del tipo de certámenes artísticos. Estas competiciones o concursos no solo tuvieron un importante impacto en los estudiantes, sino también en la propia Sevilla. El que fuesen anunciadas por toda la ciudad hizo que se convirtiesen en auténticos fenómenos mediáticos que contribuyeron a ensalzar la figura del artista frente a la desfasada imagen del artesano del gremio. La Escuela de Nobles Artes, después Academia, fue la responsable de la revalorización del concepto de “artista” y de la consideración respetuosa hacia su producción. Estas ideas ilustradas no hubiesen sido posible sin el trabajo académico, que

LA ACADEMIA Y SU MUSEO

consiguió que fuesen aceptadas por el pueblo, sobre todos tras la cédula real de 1785, mediante la cual se permitía la libertad en la ejecución de las Artes.

Para la celebración de los certámenes artísticos no se utilizaba el local de la calle Sierpes, que era donde se impartían las clases, sino recurrían al suntuoso salón del Alcázar de la ciudad. Aquel espacio colmado de obras maestras resultaba el marco perfecto para demostrar a la ciudad, la importancia de los artistas, de sus obras y de la propia Escuela de Nobles Artes. El carácter de solemnidad que adquirían las ceremonias dentro de los muros del salón del Alcázar conseguía que tuvieran gran repercusión en la ciudad. Allí estaban atesoradas grandes e importantes riquezas, desde las piezas arqueológicas traídas de Itálica hasta las pinturas de las temporalidades jesuitas. Las piezas ganadoras aspiraban a exhibirse allí junto a las grandes obras, motivo que impulsaban a esforzarse a los alumnos todo lo posible, pues compartir espacio con los antiguos maestros era el mayor orgullo que un artista podía experimentar.

Pero por desgracia, todos aquellos avances que se habían conseguido quedaron en suspenso debido a la invasión francesa. Una terrible serie de sucesos que coincidieron con el fallecimiento del protector, Francisco de Bruna, dejando a la Escuela en una situación incierta de cara al futuro. Muchos profesores salieron de la ciudad y la gran totalidad de los matriculados no asistían a clase, por lo que la actividad quedó suspendida. Al igual que en el resto de la ciudad, el patrimonio de la Escuela quedó tremendamente mermado ya que todo aquello depositado en el Alcázar se vio afectado por la gran afluencia de personas que allí esperaban las noticias del monarca José I Bonaparte. Este escogió aquellas dependencias palaciegas para concentrar la mayoría de las obras recolectadas a lo largo de toda la ciudad. Su intención de crear un museo napoleónico en el Alcázar terminó configurándose como un museo del expolio, perdiéndose innumerables obras al exportarse a Francia frente a las atónitas miradas de los sevillanos.

El expolio francés mermó enormemente el patrimonio artístico de la ciudad de Sevilla, algo que sin duda marcó la configuración del futuro Museo de Bellas Artes de la ciudad, ya que se privó a los ciudadanos desde este momento de obras maestras de incalculable valor. Irónicamente, José I estaba realmente interesado por la Escuela de Nobles Artes, a la que prometió aumentos presupuestarios y alguna que otra ventaja más que nunca llegaron a ejecutarse.

Tras la invasión francesa, el estado en que quedó la Escuela de Nobles Artes era tan desolador que se vieron obligados a dirigirse a las Cortes de Cádiz suplicando ayuda frente

a una más que probable extinción de la institución. En este escrito es la primera vez que utilizaban el término de “Academia” para referirse a ellos mismos, movimiento promovido por las ideas ilustradas que se estaban ejerciendo. Aquél escrito resultó todo un manifiesto de intenciones ya que aspiraban a conseguir el mismo rango que la Academia de San Carlos de Valencia, a enviar pensionados a Italia a los que fuesen sus estudiantes más avanzados o a contar con un mayor número de profesores que pudiesen atender como se merecían sus alumnos. Tras ponerse en contacto con el gobierno de la provincia de Sevilla empezaron a ir mejorando de forma progresiva hasta conseguir como nueva sede el convento de San Acacio y que se les elevase el título a Real Academia de Santa Isabel en 1836.

Tras la invasión francesa y la reapertura del curso académico, los patrones artísticos cambiaron dando rienda suelta al verdadero espíritu artístico de la ciudad. Se desecharon en su mayoría los patrones neoclásicos y los artistas se apegaron al sentimiento artístico que habían heredado de la Academia de Murillo. Se volvieron a emplear patrones retardatarios pero que era lo que el pueblo necesitaba, volver a sentirse con integridad tras la escabrosa invasión francesa. El gusto de aquellas obras por los detalles intrascendentes y el retrato simple de la belleza natural era lo que empezó a demandarse artísticamente, surgió el arte costumbrista. Este amor por la representación de la ciudad también afectó a los entornos naturales, algo que queda patente tras la proliferación de la temática paisajista a lo largo de este segundo tercio del siglo XIX. Con la recuperación económica empezó a desarrollarse una gran actividad artística en la ciudad, siendo muy demandada por parte de la clientela burguesa la retratista. Esto se dio incluso en la Academia cuando se planteó el que cada uno de los profesores ejecutase un retrato de alguno de los principales maestros de las artes del siglo anterior funcionando a modo de homenaje.

Tras el aumento de rango a Academia, sus integrantes adquirieron nuevas competencias de cara a la protección del patrimonio de la ciudad. En esta década de 1830 es cuando se inició la desamortización de Mendizabal, mediante la cual pasaban a pertenecer al Estado los bienes eclesiásticos. Desde finales de 1835 se empezaron a plantear el sistema que tendrían que emplear para la recogida del inabarcable patrimonio existente en los edificios religiosos de la provincia. Es aquí cuando se recurrió al personal académico para la formación de una comisión centrada en reunir aquellas obras. Aquel trabajo fue avanzando lentamente debido no solo a la dificultad para abarcarlo por

completo, sino también por la necesidad de un espacio para el almacenamiento. El primer almacén empleado para este propósito estaba ubicado en el Hospital del Espíritu Santo, en la calle Colcheros, hoy Tetuán.

Lógicamente cualquier almacén quedaba empequeñecido ante la magnitud de las obras recogidas, y ya no solo tratando de dimensiones, sino de que resultasen estar acondicionados correctamente para protegerlas. La Academia empezó a tratar la idea de la creación de un Museo en el que albergar todas las riquezas que se recogiesen, algo que finalmente fue aceptado en septiembre de 1835. Un mes más tarde se nombró a varios individuos para conformar una comisión del Museo, desde la que siguieron dirigiéndose los trabajos de recogida.

A lo largo de este proceso se estuvieron barajándose varias opciones para instalar el Museo, siendo la primera opción sería el convento de San Pablo. Aquello coincidió con la amenaza del conflicto carlista, que alejó a los principales miembros de la comisión de sus trabajos y quedando al frente de la protección del patrimonio Manuel López Cepero. El convento de San Pablo fue ocupado por batallones, algo que obligó a Cepero a trasladar las obras principales de la colección al colegio de San Miguel y dejando las de menos valor en el refectorio. Una vez pasó la amenaza, los componentes de la Junta del Museo habían quedado dispersos por lo que se efectuó en 1837 mediante Real Orden, una renovación que hizo que pasasen a denominarse, “Comisión Científico-Artística”. Aquello fue el origen de la Comisión de Monumentos, institución muy ligada a la Academia de Bellas Artes debido a la alta presencia de sus miembros y por compartir local. Siguiendo los procesos de la desamortización, se vio desbordado el convento de San Pablo tras la recogida de obras de Santo Tomás, viéndose obligados al depósito de piezas en la Catedral. La reestructuración les permitía por Real Orden el escoger un local acorde con las necesidades, oportunidad que fue aprovechada para señalar el ex convento de la Merced como lugar perfecto para instalar un Museo.

Hay que entender este espacio de tiempo que se extiende desde el inicio de la desamortización de los bienes monásticos hasta el traslado de obras a la Merced, como un momento de gran complejidad, agitación social y tremenda amenaza para el patrimonio sevillano. La actual colección hoy atesorada en el Museo es una mínima parte de lo que pudo haber sido. El azote francés de una década antes había causado estragos terribles en

las riquezas de la ciudad, pero en este momento de su historia también sucedieron auténticas barbaridades que pudieron ser frenadas solo en cierta medida.

Tras la emisión de las medidas desamortizadoras, gran parte del personal de las comunidades religiosas trataron de ocultar aquellas obras que no solo resultaba iconos de fe para sus miembros, sino auténticas riquezas a costa de las que podrían enfrentarse al futuro incierto que les esperaba a muchos de ellos. Las relaciones entre religiosos y coleccionistas extranjeros estaban a la orden del día, pudiendo llegar a pararse alguno de estos envíos, pero quedando indeterminado el alcance de las pérdidas. No solo los coleccionistas se encontraron con un auténtico filón para engrosar sus pinacotecas, sino que también aumentó la tasa de pillaje en la ciudad. La recogida de obras de los conventos obligaba a que muchos quedasen precintados a la espera de tener el espacio de almacenaje adecuado, momento realmente propicio para robos.

Afortunadamente se consiguieron salvar las grandes obras hoy expuestas, pero sin duda la aproximación patrimonial ni se acerca a las cifras originales. La labor de los académicos era inconmensurable, prácticamente estaban desbordados en la elaboración de los inventarios de cada uno de los edificios que abordaban. Y obviamente llegó el momento de la criba al pasar a la Merced. Un alto porcentaje se escapaba de los niveles de calidad que se habían impuestos a la hora de seleccionar piezas, ya no solo artísticamente, sino en su estado de conservación. Muchas obras sufrieron un enorme deterioro debido a todo el proceso en que se recogieron y almacenaron de un lugar a otro. De hecho, tras la concesión del edificio se tuvieron que recoger innumerables piezas de los distintos puntos de depósito que había distribuidos a lo largo de la ciudad. Incluso una vez resguardados en el mismo edificio del Museo, gran parte de estos no estaban salvo. Las crónicas posteriores describían los almacenes de la Merced como espacios húmedos y totalmente insuficientes, no pudiendo solucionar aquello el personal del Museo debido a la escasez presupuestaria. En cuanto al pillaje, ni el propio Museo estaba a salvo de los robos, algo desgraciadamente bien documentado en este trabajo en el relato del viaje a París de Esquivel. El pintor notificó con urgencia a la Academia tras haberse encontrado colgado en los muros del Louvre todo un ciclo de pinturas de Valdés Leal procedente del monasterio de San Jerónimo, que sorprendentemente se encontraba en el Museo de Sevilla antes de que él partiera de viaje.

Numerosos fueron los conflictos en torno a la decisión de vender o no aquellas obras que carecían del mérito suficiente para ser expuestas en el Museo, debido a la condicionante falta de espacios adecuados para que fuesen guardados. Extensos son los inventarios de obras de expurgo, los cuales estaban repletos de pinturas religiosas en terribles condiciones materiales. El criterio de desecho era este, la calidad artística y el estado material, pudiendo ser que a lo largo de esta selección se perdiesen obras de gran nivel, pero en estado de difícil reparación. A lo largo de los primeros años de vida del Museo se realizaron en más de una ocasión, subastas de este material dañado o sin valor artístico, unas veces por carencia de espacio, pero otras por desgracia como vía para conseguir fondos para el Museo.

La falta de fondos económicos fue uno de los principales problemas a los que se tuvo que enfrentar el personal del Museo para conseguir que el edificio cubriese las necesidades que sufría. El proceso de transformación y adaptación del ex convento de la Merced en Museo Provincial fue largo y costoso, jugando los académicos un importante papel en cuanto a propuestas para poder sufragar aquellas medidas. El ingenio fue el protagonista en medidas tales como sorteos, la celebración de bailes benéficos o alquilar el salón principal para conciertos. Una vez recibido el apoyo económico de las autoridades de la ciudad, se pudo iniciar la primera de las numerosas intervenciones en el edificio de la Merced para convertirlo en Museo. Una transformación que no solo afectó al interior, sino al entorno urbanístico en el que se encontraba ubicado. Así se adoptó el espacio frontal de la entrada para la configuración de una plaza acorde con el Museo, la cual fue embellecida con obras procedente de la desamortización, en este caso del Palacio Arzobispal de Umbrete. Aquella primera fase se extendió aproximadamente entre 1838 y 1842, aunque alcanzó un mayor desarrollo a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.

Asimilar el proceso de creación del Museo tras la desamortización y todo lo que aquello conllevaba implica asimilar las negligencias del proceso, pero también aplaudir las titánicas gestiones que conllevó todo. El trabajo del personal académico, destacando especialmente a Manuel López Cepero y a Cabral Bejarano, es de una trascendencia indispensable a la hora de estudiar la historia de la institución. La gran mayoría de aquellos individuos eran profesores en la Escuela o trabajaban para el ayuntamiento de la ciudad, y se implicaron de forma personal para conseguir que el Museo fuese una realidad. Es posible que muchas obras desaparecieran por el camino, pero es lógico entender la realidad

actual del Museo como fruto de la intervención de aquella comisión, siéndonos posible la percepción de obras maestras de incuestionable valor. El trabajo de los académicos en la creación del Museo puede interpretarse como el mayor logro de la Ilustración en la ciudad de Sevilla.

Para comprender la evolución del Museo a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX hay que partir desde la dirección que se encarga de su desarrollo en cada momento. La comisión científico artística que había estado cooperando con el personal del Museo para su habilitación, evolucionaría en la Comisión de Monumentos Históricos entre el año 1843 y 1844. Este nuevo organismo surgió como una medida a nivel nacional para atender no solo el material desamortizado, sino para brindar al patrimonio una mayor especialización a la hora de abordar sus necesidades. Así en un primer estadio de esta, se establecieron distintos niveles centrados en archivos y bibliotecas, museos y excavaciones arqueológicas. Cuando se creó la de Sevilla se compuso por algunos de las principales figuras de la cultura, incluyendo gran parte de académicos y profesores de la escuela, de ahí su íntima relación.

Tras la creación de la Comisión de Monumentos se les encargó a estos la dirección del Museo Provincial. Desde este punto y a lo largo de todo el siglo XIX se desarrolló toda una alternancia en cuanto a la dirección del Museo, algo que se vio reflejado en el desarrollo de la institución ya que en función del organismo que estuviese al frente, se atenderían unas necesidades u otras, dependiendo de sus propios criterios. Cuando los cambios de gobierno se efectuaban entre amplios espacios de tiempo, apenas afectaba al personal del Museo. El verdadero conflicto llegó cuando estos se sucedían más frecuentemente de lo que debían, generando desconcierto entre el personal contratado por el Museo y derivando en una escasa implicación por parte de los miembros dirigentes. Tras diseccionar los diferentes hechos tanto de la Academia como de la Comisión de Monumentos, se ha podido poner en valor cada una de las aportaciones.

Uno de los principales encargos de gran importancia a la Comisión de Monumentos fue la elaboración de un listado que recogiese los bienes de la provincia. Una tarea tremendamente amplia, viéndose obligados a recurrir a solicitar ayuda a la Academia, a la de San Fernando o a la Sociedad Económica de Amigos del País. Puede entenderse como

el ejemplo del espíritu ilustrado de cooperación por el progreso de las artes y el bien para el pueblo.

Durante los años en que se encargó la Comisión de Monumentos del Museo de Sevilla se le concedió una especial prioridad a la ejecución de obras en el edificio. Para ellas se consiguió el apoyo del ayuntamiento, con el cual llegaron a algunos acuerdos bastante llamativos. El salón principal, antiguo espacio de la iglesia necesitaba urgentemente que se le colocase una nueva solería, a lo que se comprometió a el Ayuntamiento a costearlo a cambio de que una vez instalado, se les permitiese celebrar bailes benéficos en él. Aquellos eran generalmente benéficos destinados a los asilos de mendicidad, por lo que el beneficio para la ciudad era múltiple. La organización era producto de la cooperación con la comisión de festejos de la ciudad.

La actividad del Museo fue aumentando de forma progresiva, así como la afluencia de público, sobre todo el número de copistas interesados por reproducir las obras maestras del Museo, según la documentación de los permisos, principalmente las de Murillo. Esto contribuyó a un aumento de la difusión del patrimonio sevillano.

En cuanto al patrimonio almacenado por carecer del suficiente mérito, se inició toda una política de préstamos y depósitos por aquellas parroquias o instituciones que los necesitasen para decorar los edificios. Sobre la necesidad de muchas obras de ser restauradas, en este momento aún no existía la figura del restaurador, por lo que se encargaban los profesores de la escuela que colaboraban también con el Museo, caso de Cabral Bejarano. Especial atención tenían con la escultura del San Jerónimo de Torrigiano y con el adecentamiento de las obras de primer nivel, buscando molduras acordes de entre las recogidas. El conocer a fondo la exactitud de los fondos almacenados dio lugar a que se redactase el primer catálogo del Museo.

Una de las grandes innovaciones del panorama artístico que aparecieron en estos primeros años del Museo fue el fenómeno de las exposiciones. El precedente que existía se remontaba a los años en los que se celebraban certámenes artísticos en el salón del Alcázar y a los seleccionados se les exhibía allí las obras ganadoras. En el año 1848, un pintor formado en la escuela, Rafael Benjumea, tras terminar dos obras consultó al Museo para que le permitiesen exponerlas en el Museo. Consiguió respuesta y le permitieron exhibir aquellas obras algunos días siempre y cuando respetasen unos estrictos criterios. Aquella

oportunidad que le ofrecieron consiguió llamar la atención a la gran mayoría de artistas de Sevilla, llegando a ponerse de acuerdo para la redacción firmada de una petición para que también a ellos se les permitiese exponer en el Museo. Ante tal revuelo se les aceptó y redactó todo un listado de condiciones a cumplir por los interesados. Finalmente se llegó a celebrar en 1849 con gran afluencia y aceptación por parte del pueblo. El Museo de Bellas Artes estaba vivo.

Esta primera exposición celebrada en el Museo puede considerarse como uno de los más importantes episodios del arte sevillano del siglo XIX. Si bien, ya se habían celebrado alguna muestra artística de los avances de los estudiantes de la Escuela, estaban precedidas de alguna ceremonia de selección de premiados. Con esta primera se limitó al anuncio, selección y exhibición de artistas sevillanos, fuesen o no parte de la Escuela de Bellas Artes. El éxito mediático que alcanzó en la ciudad consagró aquel evento, que se repetiría de forma esporádica en años posteriores. Este suceso está cargado de gran modernidad, ya que el auge de las exposiciones llegaría años después con las universales, siendo la de París la abanderada difusora de las innovaciones en los campos del Arte y las Ciencias.

Al año siguiente, en 1850, pasó el Museo a estar dirigido por parte de la Real Academia de Bellas Artes, trasladándose además la Escuela del convento de San Acacio al propio edificio. Las obras de adaptación de la Escuela al edificio se extendieron durante años, ya que se atendían de forma esporádica en función de las posibilidades económicas. Aquella integración junto al Museo dio lugar a un gran enriquecimiento artístico de los alumnos ya que, podían disfrutar de las grandes obras de la colección a escasos metros de las aulas. Este florecimiento cultural se vio además incrementado mediante los cada vez más frecuentes intercambios dentro de la red de Academias del país, especialmente con las andaluzas de Cádiz y Málaga. No solo fue esta la vía de entrada de nuevos modelos para el estudio, sino que los académicos que viajaban a las grandes y cada vez más frecuentes exposiciones universales europeas, aprovechaban para traerse material de estudio de rabiosa actualidad, abriéndose la formación artística a las nuevas tendencias estilísticas.

Anteriormente se destacó la importancia de la primera exposición celebrada en el Museo, pero sería a partir de 1856, cuando ya funcionaba la Escuela a la perfección en el edificio, el momento en que empezarían a alcanzar un gran desarrollo. Se marcaba siempre la semana de Feria para la celebración de estas exposiciones artísticas, las cuales no solo

conjugaban los adelantos de los estudiantes y las nuevas tendencias ejercidas en el plano artístico sevillano, sino que conseguían aumentar enormemente la afluencia de las visitas del Museo. En más de una ocasión se planteó prorrogar las fechas de aquellas muestras por el tremendo éxito alcanzado. Es por todo ello que podemos marcar el fenómeno de las exposiciones temporales celebradas por la Academia como uno de los principales dinamizadores del Museo a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.

El aumento de copistas propició de nuevo un gran aumento del interés por la obra de Murillo, algo que coincidió con el aniversario de su muerte. Debido a esto se generó un importante número de eventos en torno a la figura del pintor en la ciudad, entre los que destacar, la lápida de Santa Cruz, la escultura o diversas misas conmemorativas a las que fueron invitados las principales personalidades de la ciudad. Además, se revalorizó su obra y aumentaron los encargos de producción cercana al estilo murillesco.

El momento de mayor desarrollo cultural coincide con la entrada definitiva de la Academia de Bellas Artes como órgano de dirección del Museo, una etapa que abarca desde 1868 a 1925, en la que solo hubo un cambio directivo entre 1882 y 1883. En el plano patrimonial destacar un nuevo proceso desamortizador como producto de la revolución de 1868. Aquella medida desarrollada para tratar de solucionar la gran crisis económica afectó a monasterios y casas religiosas, ya que varios terminaron siendo derribados. Aquella atrocidad urbanística fue fuertemente criticada por parte del pueblo sevillano, interviniendo la Academia rápidamente para tratar de frenar aquella barbarie. El presidente se personó en el ayuntamiento para no solo acabar con los derribos que se habían empezado, sino para ofrecer un programa de rescate de aquel patrimonio que se encontraba amenazado, así como encargarse de la restauración de las piezas dañadas. Fruto de esa cooperación entre la Academia y la Junta Provincial Revolucionaria se consiguió suspender el programa de demoliciones que terriblemente amenazaba al patrimonio de la ciudad. Este ejercicio consagró definitivamente a la Academia como un órgano imprescindible para la salvaguarda de las riquezas de la ciudad, adoptando el rol de policía patrimonial, trabajo que junto a la Comisión de Monumentos desempeñó con gran eficiencia a lo largo de este siglo XIX. El tándem Comisión de Monumentos y Real Academia se asentó como principal órgano consultivo previo a cualquier intervención en el urbanismo de la ciudad.

La recogida de obras por parte de los académicos dio lugar a que los almacenes del edificio del Museo quedasen desbordados, no dando abasto a la entrada de obras. Frente a aquel problema tuvieron que recurrir incluso a la contratación de agentes para que tasasen las obras de cara a una posterior subasta de las piezas que careciesen de mérito artístico, encargándose los académicos de las obras importantes y de su adaptación al discurso expositivo del Museo.

Aquella situación de no poder hacer frente a las necesidades espaciales que conllevaban tanto el almacenaje de obras como la coexistencia con otras instituciones dentro del edificio, especialmente con las instituciones de enseñanza, obligaron a los académicos a empezar a estudiar soluciones al respecto. Añadir el agravante de los problemas estructurales que estaba padeciendo el ex convento de la Merced, obligando a que se enfrentasen a serias reparaciones del edificio o a buscar otra sede que no adoleciese de esas carencias. Durante bastante tiempo se estudió por parte de la Academia la posibilidad de trasladar la colección al Alcázar sevillano, un proyecto desconocido hasta ahora y que llegó a implicar estudios muy avanzados en torno a aquella posibilidad. De llegar a haberse ejecutado, nos encontraríamos a día de hoy con una configuración cultural muy diferente de la ciudad. El Museo estaría integrado dentro del circuito artístico principal de Sevilla, algo que potenciaría enormemente su actividad y popularidad debido a un más que seguro aumento de afluencia turística. De cualquier modo, los estudios ejecutados en 1873 terminaron descartando aquella posibilidad debido a la dificultad de adaptar las salas del Museo en las dependencias palaciegas del Alcázar.

Con la llegada de la restauración borbónica se inició una política de devoluciones de obras artísticas a los conventos que habían sido suprimidos durante la citada desamortización de 1868. Aquellas reclamaciones permitieron cierto alivio a los espacios de almacenaje del Museo en los casos de ciclos pictóricos de escaso valor, pero por el contrario fueron intensamente discutidos los casos que implicaban a obras maestras. Este sistema de devoluciones se ejerció también en casos de préstamos o depósitos a instituciones o templos que lo solicitasen, contribuyendo así al decoro de la ciudad y al rebajar la cifra de obras almacenadas.

La grave amenaza estructural que se comenta anteriormente llegó a su máxima amenaza en la década de 1880 cuando, tras desechar la idea de trasladar la colección a otro

edificio, se vieron en la obligación de hacer frente a ella. Con la colaboración del ayuntamiento, se sucedieron a lo largo de las décadas de 1880 y 1890 una serie de importantes obras de consolidación en el edificio, centrándose principalmente en la antigua Iglesia y en los salones altos. No es el único problema el de la seguridad el que fue atendido en este momento, sino también el de la modernización de la colección.

Durante esta serie de obras se atendió especialmente las dependencias de la planta alta, dando como producto una nueva configuración con amplias salas. Esto coincidió con una importante proliferación de donaciones y legados artísticos tanto al Museo como a la Academia y procedentes tanto de mecenas como de las nuevas propuestas culturales que llegaban desde el gobierno de Madrid. Añadir a esto los certámenes artísticos tras muchos de los cuales quedaban importantes obras en la colección. De esta forma, la habilitación de los nuevos espacios de la planta alta consiguió establecer salas de arte moderno a la vez que creó el germen de las nuevas salas monográficas y centradas en legados que llegarían en el siglo XX. De ahí la trascendencia de aquellas intervenciones, no solo en la seguridad de sus estructuras, sino en que permitió la apertura a nuevas corrientes artísticas en el Museo de Bellas Artes.

Muchos de los avances que se experimentaron en el edificio a lo largo de la última década del siglo XIX se deben a la especial implicación del presidente Manuel Gómez Imaz. Quizás dejando de lado sus importantes contribuciones en el edificio, la labor más difícil fue el enfrentamiento con la dirección de la Escuela de Bellas Artes por el reparto del edificio. Mediante Real Decreto de 1892, las escuelas provinciales de bellas artes pasaban a depender de las universidades, ocasionando la separación de dos instituciones que habían estado unidas desde sus orígenes. Al ser organismos independientes, se efectuó una separación del edificio de mutuo acuerdo entre ambas direcciones, conviviendo durante varios años sin ningún problema. Con el cambio de personal en la presidencia de la Escuela llegó el conflicto, tras varias disputas en torno a los espacios del edificio, llegaron a solicitar a las autoridades un nuevo deslinde. Aquello resultó ser admitido y derivó en un extenso estudio de las capacidades del ex convento de la Merced, en el que peligraba la integridad de las dependencias de los espacios del Museo. La gran implicación del Presidente consiguió evitar que se redujesen los espacios de las dependencias museísticas, con el precio de llevar a Gómez Imaz a solicitar la dimisión tras solucionarse la crisis al quedar exhausto tras todos los litigios en los que se vio comprometido. Por ello es vital su

figura en la historia del Museo por sus grandes contribuciones y mejoras al edificio, así como por evitar la pérdida de unos espacios que resultaban imprescindibles para la institución.

Este tipo de cambios legislativos que implicaban el caos en las direcciones fueron una de las grandes problemáticas a lo largo de la historia del Museo. Hasta seis cambios se produjeron en la dirección del Museo desde su nacimiento en 1844 hasta la creación del Patronato en 1925. La alternancia entre Real Academia y Comisión de Monumentos generaron una gran confusión entre los miembros que componían la institución, muchos de los cuales al no saber exactamente el tiempo que estarían al frente del Museo, no terminaban de aceptar sus responsabilidades con total implicación. Las negociaciones con las autoridades de la ciudad también se vieron afectadas por el gran trabajo que les costaba conseguir los imprescindibles cauces económicos necesarios para las mejoras del Museo.

Puede establecerse que en las etapas en las que estuvo el Museo a cargo de la Comisión de Monumentos, la política de prioridades estuvo más centrada en atender las necesidades del edificio, en sus pertinentes obras y en la revalorización del patrimonio arqueológico instalado en las galerías circundantes al patio principal. En los años en los que la Academia estuvo al frente, la actividad estuvo más centrada en aspectos artísticos, tales como la gestión del patrimonio, la difusión de este mediante el contacto con otras Academias o las imprescindibles exposiciones artísticas. Esta apreciación del grueso de las acciones de cada organismo es meramente orientativa y sintética, producto del estudio pormenorizado de cada etapa. Pero el fin que posee no es el de simplificar intereses, sino efectuar una puesta en valor de las acciones llevadas a cabo en el Museo. Tanto unas etapas como otras resultan imprescindibles en la historia de la institución a lo largo del siglo XIX, habiendo funcionado de mejor o peor forma, pero siempre atentas al desarrollo cultural de la ciudad y ejerciéndose de modo complementario las unas con las otras.

De esta forma, tanto unas aportaciones como otras consiguieron que el Museo entrase en el siglo XX en un muy buen estado, con recientes reformas en sus salas y planteamientos expositivos, con grandes aspiraciones y, sobre todo, dirigido por grandes profesionales de la cultura. Tras momentos críticos como la amenaza de derrumbe o la separación de la Escuela y su deslinde; el Museo pudo efectuar una entrada en el siglo XX

más que digna gracias a la imprescindible gestión del personal académico que se encargó de mantenerlo vivo.

La historia del Museo es la historia de su personal, el cual consiguió darle vida y verlo crecer, tratando con máximo respeto el patrimonio artístico de Sevilla y protegiéndolo para que sea posible su disfrute por todos nosotros en la actualidad.



Ilustración 87. Claustro Mayor de la Merced, Gonzalo Bilbao, 1905-1910, Museo de Bellas Artes de Sevilla.

ANEXO DOCUMENTAL

1. JUNTA FUNDACIONAL DE LA ACADEMIA DEL ARTE DE LA PINTURA, 11 DE ENERO DE 1660.

/folios 8-9/

En la ciudad de Seuilla en onçe de Henero de mil y seiscientos y sesenta años.

Nos los profesores de el arte de la Pintura de cuyos nombres va firmado este instrumento, dezimos que por quanto entre todos los de nuestro Arte esta dispuesto instituir y fundar una academia en que se exerciten nuestros estudios y abiliten a los que le vbieren de vsar, para cuyo gobierno y conservación se an de hazer los estatutos convenientes, y a su observancia se an de obligar todos los que cursaren la dicha academia, y respeto de que esta ha tenido principio desde primero dia de este presente año, juntándonos todas las noches a el exercicio de el dibujo en las casas de la Lonja de esta ciudad, y para continuar la dicha asistencia conviene tener forma de gouierno, disponemos los estatutos, para que en el interin que se ordenan y publican los generales se observen estos, y después si parecieren conuenientes.

al margen: Presidentes.

Primeramente queremos que esta academia tenga dos presidentes, que vno vna semana, y otro otra, asistan a ella y sean juezes en las questiones y dudas que sobre los preceptos de nuestro arte y su exercicio se ofrecieren, y para hazer cumplir estos y los demás estatutos que se hizicren, y multar a los que los quebrantaren, y principalmente abiliten y den grados de académicos a los que vbieren cursado y hallaren capaces, y esto harán con consulta de los cónsules y asistencia del fiscal, para lo qual se dará en los dichos estatutos generales la forma / conveniente; y por agora nombramos en los dichos oficios de presidentes a los señores Bartolomé Murillo y Don Francisco Herrera.

al margen: Consules.

- Iten queremos que aya dos cónsules con cuya consulta y parecer se dispongan las cossas tocantes al gouierno de la dicha academia según dispusieren dichos estatutos y que lo sean los señores Don Seuastian de Llanos y Valdes y Pedro Onorio de Palencia.

al margen: Fiscal.

- Iten que aya vn fiscal que pida el cumplimiento de todos dichos estatutos y apunte las faltas de los que deuieren guardarlos y pida se multen y queremos lo sea el señor Cornelio Scutt.

al margen: Secretario.

- Iten que aya vn secretario ante quien se hagan todos los autos y dilixencias que importen para el buen gouierno de la academia y nombramos al señor Ignacio de Iriarte.
- Y todos los nombrados en dichos oficios los han de vsar hasta la publicación de dichos estatutos generales y desde entonces para adelante se podran volver a nombrar auiendo vsado bien sus oficios, y si no, nombrara la academia otros los que juzgare a proposito con las obligaciones y para el tiempo que se determinare.

al margen: Diputado.

- Y porque esta dicha academia se prosiga y no pueda la falta de dinero ser causa de que no se continue todos los que estamos presentes y abajo firmamos nuestros nombres nos obligamos a pagar seis reales de bellon cada uno en cada mes para la costa de azeite, carbón y modelo cuyo gasto a de estar a cargo de un diputado el qual ha de / cuydar de preuenirlo todo y nombramos en dicho oficio de diputado al señor Juan de Baldes. (rúbrica) 23

al margen: Portero.

- Iten queremos aya un portero que tenga cuydado de abrir y cerrar la sala de la Academia y asista a la puerta mientras en ella se estubiere dibujando y no deje entrar a persona alguna de las que no profesaren el arte hasta dar quema al presidente, y dada, cumpla lo que le ordenare y nombramos a (sic)

- Iten todos los que cursaren la dicha academia an de estar obligados en entrando en ella a dezir «Alauado sea el Santísimo Sacramento y la limpia conçeccion de Nuestra Señora.»
- Iten el que introdugere alguna conuersacion que no sea tocante al arte de la pintura mientras se estubiere dibujando pague en lo que le condenaren.
- Iten si se continuare entre muchos la dicha conuersacion, y tocando el juez la campanilla dos vezes no cesaren, paguen la dicha pena lodos los que estuvieren remisos.
- Iten pagara la mesma pena el que jurare o echare botos.
- Iten queremos que aya un çepo en que las dichas condenaciones se vayan depositando.
- Y estos estatutos asi dispuestos, queremos se guarden y cumplan mientras se ordenan y publican los generales, y los que presentes estamos nos obligamos a su cumplimiento y a lo demás aqui contenido y lo firmamos.
- Iten todos los demás fuera de los que están obligados a sustentar la dicha academia quisieren entrar a dibujar, paguen todas las noches que entraren lo que tubieren gusto.

/folio 10/

/Henero de 1.660

Pintores que firmaron y se obligaron a sustentar esta academia dando cada mes seis reales de bellon cada uno para el gasto de ella. Son los siguientes:

(seis	Don Francisco de Herrera
cruces)	
(id.)	Bartolomé Murillo
(id.)	Don Seuastian de Llanos y Baldes
(id.)	Pedro Onorio
(id.)	Juan de Baldes
(id.)	Cornelio Scutt
(id.)	Ignacio de Iriarte
(id.)	Matias de Arteaga

LA ACADEMIA Y SU MUSEO

(id.)	Matias de Carabajal
(id.)	Antonio de Cejalde
(id.)	Juan de Arenas
(id.)	Juan Martinez
(tres	Pedro Ramírez
cruces)	
(seis	Bernaue de Avala
cruces)	
(id.)	Carlos de Ncgron
(id.)	Pedro de Medina
(id.)	Bernardo Arias Maldonado
(id.)	Diego Díaz
(tres	Antonio de Zarçosa
cruces)	
(seis	Juan López Carrasco
cruces)	
(id.)	Don Pedro Villabicense
(id.)	Pedro de Canpobrin
(id.)	Martin de Aticnza
(id.)	Alonso Pérez de Errcra

Al margen:

Esta en la

caja

2. DOCUMENTACIÓN EN TORNO AL MANUSCRITO DE LA ACADEMIA DE MURILLO.

Real Escuela de las Tres Nobles Artes. Libro de Actas I: 47, (1775-1844). Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla.

Acta 29 de Abril de 1807. Pág. 28.v.

En Miercoles 29 de Abril se hizo junta extraordin^a por los directores antemí el infrascripto Secret.^o p.^a determinar el modo cong. la R^e Escuela la se havia de R integrar de las Pinturas Libros y demás Papeles &^a q^e tenia en poder del Excmo S^o Dn Francisco de Bruna y resolvieron se hiciese una representación p^o el Secret.^o qe firmada de todos los Direct. se presentase al S^o D Mig. Hurtado suplicándole qe estaba en a verdad de la solicitud de la Escuela saliese a la Testamentaria de dho Exmo. Sr. Pa. Qe. Se separaran dhar Alhafx de sus bienes pertenecientes y q.e Las dha fuese acompañada de una lista qe se hizo p^a noticia q. dio N Conserje Dn. Jose Alanis, Todo lo qual se executo como se expresa luego incontinenti y p^a qe conste lo firme en dho dia: Joaquin de Cabral y Bejarano. Srio.

Acta del 7 de mayo de 1835, pág. 85.

El infrascrito dio cuenta a la Junta que en consecuencia del encargo q. en la anterior se nos cometia al Sr. Pereira y a mi cerca de los albaces de D. Joaquin Cortés, habíamos tratado de dar cumplimiento a nuestra comisión, unas antes de verificarlo de que había presentado uno de otras Albaceas y he hecho una entrega de un libro antiguo manuscrito que contenia la constitución ó reglamento de la primitiva escuela de Pintores de Sevilla, varios acuerdos originales, arcaicos, p^a gustos de la manutención de la escuela y cuenta, de cuyo libro y de un busto abierto en cristal de roca que tamb. me entregó había hecho donación à la escuela p^o via de legado el difunto D. Joaquin M^a Cortés: que igualmente me hicieron entrega otras albaceas de varios legajos de cuentas q otros paquetes pertenecientes a la escuela ql. obraban en poder del Difunto Cortes asegurándome son lo único que como pertenencia de la escuela se había hallado en su casa.=

La junta quedó enterada de todo y acordó q. el manuscrito de la antigua Escuela Sevillana y el busto se pasen al archivo p^a su custodia y conservación =

(Anotación en el margen de la página).

Manuscritos relativos á la primitiva Escuela de Pintores de Sevilla fundada por Murillo, legados à la de Nobles Artes por D. Joaquín M^a Cortés.

El Sor Consiliario Dn. Juan Miguel Arrambide manifestó en seguida a la Junta los deseos del E.S. Capn.Genl. Principe de Anglona de adquirir el manuscrito legado a la Escuela por. D. Joaquín M^a de Cortés, por el cual estaba dispuesto S.E. á remunerar á la Escuela de una manera delicada, proporcionándole modelos ú otros objetos de que tuviera una mayor necesidad p^a perfeccionar ó dar estencion á la enseñanza, en el cual a los ojos del Sr. Consiliario qe hacia la moción ganaría la escuela mucho mas qe en la conservación de dcho manuscrito, que no pasaba al fin de un monumento conciso de antigüedad. Con este motivo se suscito una larga discusión qe. terminó por el acuerdo de qe. se defiriese la resolución p^a otra Junta con se que hallase presente mayor número de Sres Consiliarios en atención en qe. desde la inmediata podrían asistir ya los anteriormente nombrados con lo cual se concluyó la Junta. José Lopez Rubian.

3. BORRADOR DE LOS PRIMEROS ESTATUTOS DE LA ESCUELA DE NOBLES ARTES, AÑO 1778.

Archivo del Alcázar, Caja 152: Expediente N° 30.

Protector

Hade ser protector de la escuela el Alcaide de los R^s. Alcazares q^e. es ò por tiempo fuere, en atención à lo q^e. ha contribuido al establecimiento de esta escuela y su dotación de los 250 r^v. en las rentas sobrantes de dichos Alcazares àdemas de la asignación de casa donde se hàⁿ fijado los estudios de la escuela^x y haverse destinado los dos salones grandes à la entrada de los Jardines del Palacio para las Juntas grâles de premios y demás donde se han colocado las pinturas de temporalidades y las estatuas de ieso q^e. se sirvió de D. Rafael Mengs, S.M. corriesen à esta escuela para el estudio del Dibujo.

x

[Anotación incluida en dos cuartillas aparte]

Estarà à su cargo la observancia de los estatutos en todas sus partes, el cuidado del progreso de los estudios, q^e. se guarde la subordinación de unas clases à otras, el buen orden, y armonía combenientes.

Ademas de las juntas q^e. se expresan el protector hara convocar las estraordinarias q^e. juzgue oportunas. en todas presedidas un voto de calidad y propondrá las materias de q^e. se hade tratar.

En los negocios q^e. nosean de gravedad, podrá resolver por si mismo lo q^e. juzgase combeniente; mas en los de importancia ò en los q^e. de algùn modo alteren el sistema de la escuela academia, ò de q^e. pueda resultar considerado perjuicio à algùn indibiduo, la materia fuese facultativa. esto es si se tratare del método de los estudios `de hacer juicio de alguna obra de qualquiera de las artes combocara à junta de los Directores y Thenientes.

Ningun individuo dela academia escuela podrá proponer en junta alguno negocio grave ni leer memorial, representación, cartas de otro papel sin haver dado antes cuenta á protector y obtenido su permiso y á ninguno se podrá negar, sien el caso de q^e. la materia sea absolutam^{te} importuna, ò perjudicial al instituto ò injuriosa à algún individuo.

[Fin Anotación]

Se compondrá la escuela de un Director general un Director y Theniente de pinturas, otro Director y Theniente de escultura, otro Director y Theniente de Arquitectura y otro de gravado.

Director General

el Director General se elejira de los Directores de ejercicio: ò de los q^e. lo haian sido: su elección se hara a proposición de la particular en una Junta Particular.

Vivirá en la casa de la escuela para estar à la vista y cuidar custodiar los modelos de ieseos papeles y demás utensilios: su principal obligación será cuidar el régimen y método de los estudios procurando q^e. se hagan con todo el acierto posible: y así en las salas no se pondrán para la enseñanza de los Discipulos modelos ni Dibujos q^e. no aian sido aprovados por la junta ordinaria ò por el mismo Director grál, siendo facultad sino disponer q^e. se muden quando la parezca combeniente.

Debe concurrir à los estudios todas las noches à menos q^e. no tenga ocupación grave q^e. le escuse así para q^e. à su vista estén mas atentos los Directores y Thenientes y aplicados los Discipulos como por el mal exemplo q^e. daría todos en notarse remiso; y para poder disponer los pases de una salas à otras è informar à las Juntas ordinarias de sus adelantamient^{os}. ò atrasos.

Sera obedecido en todo por los Directores y Thenientes y por los demás profesores y discípulos. tendrá facultad en todas las salas visto el método de enseñanza q^e. observe el Director ò Theniente q^e. sirve de hacerle las adbertencias y correcciones q^e. le pareciesen combenientes, à las quales deverá arreglarse el Director o Theniente aunque sea de contraria opinión; quedándole el recurso de representarlo à la Junta ordinaria en la qual se tratara y resolbera la materia a pluralidad de votos y sin mas disputa ni recurso se observara esactam.^{te} lo q^e. se acuerde.

Quando el Director Gral juzgue preciso hacer à los Directores y Thenientes algunas correcciones y advertencias procederá en ella con todo sigilo y moderación de suerte q^e. no exaspere al corregir con arrogancia, ò modos imperiosos, ni dè lugar à q^e. entendiendo los discípulos la corrección tengan en menos à su Mtrõ.

En todas las concurrencias presidirá siempre à todos los profesores q^e. durante su oficio deberán reconocerle y respetarle como la cabeza de todos.

En las Juntas propondrá (informado V^o el protector como queda dho) quanto tenga por conveniente para el progreso y adelantamien^{to} de los estudios y para impedir la introducción de los abusos no podrá ausentarse sin noticia y licencia del protector y en caso de ausencia le substituirá el Director de Pintura.

Directores Actuales

Asistirán estos Directores en el modo q^e. se hablara después a dirigir los estudios. tratarán a sus Discipulos de qualquier clase y condicion q^e. sean con amor y paciencia para q^e. atraídos con blandura se apliquen y consigan la instrucción y adelantam^{to} q^e. se degen; pero en caso de q^e. por inaplicación y modestia, u otro motivo merezcan ser tratados con severidad el Director ò Theniente del servicio de aquella sala podrá reprenderlos y en caso de ser menester imponerles algún castigo domestico, proporcionado dar parte al Director general y este si el asunto fuese de gravedad pasara la noticia à la Junta particular ordinaria ò al Protector ⁹⁶⁷.

Los Directores actuales serán convocados à las Juntas ordinarias y grâles y en todas asistirán con voz y voto.

Directores y Thenientes de Pintura y Escrivas asistirán todas las noches dirigiendo los estudios.

El Director de Pin. Asistirá todas las noches dirigiendo el estudio en la sala del modelo vivo; pondrá la figura à su arbitrio y la mudará à tiempo oportuno.

El Theniente asistirá en la sala de principios y será de cargo de uno y otro corregir los Dibujos de los Discipulos por mas graduados q^e. se hallen; sin q^e. pueda otro individuo alguno de la escuela ejecutarlo a presencia de aquel Director ò Theniente: y solo el Director

⁹⁶⁷ si no pudiesen asistir à la escuela por ocupación ò enfermedad algunas noches avisaran al Director Grâl

grâl podrá hacer estas correcciones en las obras de su peculiar profesión como Gefe de la Escuela.

Director y Theniente de la Escultura

Asistira uno y otro en la sala del modelo de ieso pondrá la estatua ò busto de las aprovadas por la escuela à su elección y la mudará quando juzgue combeniente con las misma adbertencias q^e. están hechas en el capitulo anterior.

Director y Then^{te}. de Arquitectura.

Estos asistirán en la sala de ella para el gobierno de los estudios según el método q^e. presirbiese la Rl. Academia de Sⁿ. Fernando: explicaran à sus discípulos la geometría y Aritmetica necesarias para la arquitectura, instruiendolos mui por menor de sus reglas theoricas y practicas de los libros mas bien recibidos de estas facultades, lo q^e. crean oportuno para ilustrarlos.

No admitirán en sus salas à los q^e. no estén vastamen^{te}. adelantados en la misma escuela ò en otra qualquiera parte: y para las conrrecciones y enmiendas en las salas pertenecientes à la arquitectura se obre apresencia de los directores, se observara proporcionadam^{te}. lo prevenido en los artículos precedentes⁹⁶⁸.

Director de Gravado

El cargo de este Director será instruir en el gravado de estampas a buril y a agua fuerte y en el de Medallas y todas sus partes à los discípulos de estas profesiones q^e. la escuela pone à su cuidado. Deberá dar cuenta en las Juntas ordinarias de la aplicación ò inaplicación, adelantam^{tos} ò atrasos q^e. notase en ellos presentando las obras en q^e. se ejerciten.

Sera convocado y tendrá voz y voto en las juntas ordinarias y generales.

969*

⁹⁶⁸ Hade aser en la sala dela Arquitectura un quarto p^a. montar con ieso ...[no se puede leer el resto de la frase]

⁹⁶⁹ [En cuartilla aparte] * Seria muy conveniente poner una sala donde se aprenda a Formar dibujos para flores, ó adornos de todas estofas i muebles, i quando la piedad de S.M. aumente la dotación buscar i destinar un maestro que particularmente se encargue de esta dirección, respecto de que asta ahora en raras Academias i escuelas no se han dedicado ã este estudio.

Cuidaran mucho los Directores y Thenientes del orden silencio y formalidad q^e. deve aver en la respectivas clases; igualm^{te}. q^e. no vaian los muchachos con varios prestos al patio y Zaguan à conversación q^e. puede ser mui arriesgada: reclaman también con el maior desvelo q^e. los de corta edad no salgan del estudio antes de la ora en q^e. seacabe y en q^e. van sus padres ò personas encargadas a recogerlos por el riesgo de q^e. se extrabien.

hOras del estudio de la Escuela

Se abrirá en el día 1º de Octubre fijándose cédulas por las esquinas del Pueblo y la hora será desde las seis à las ocho asta el día 1º de marzo y desde este asta fin de Maio desde las 7 à las 9: desde dicho día se cerrara la escuela por los grandes calores de este país; pero podrán asistir los días de fiesta por la mañana desde las 8 à las 11 à dibujar en los salones grandes del Alcazar, donde están colocadas las pinturas de temporalidades y estatuas de ieso como queda dicho.

~~Gobierno, cuenta y administracion de la renta de la escuela~~

~~de los 250 r^v. q^e. el r_____ q^e. el rei aconsignado p^a.
fondo de esta escuela~~

Secretº. de la Escuela

este lo será por ahora respecto a la cortedad de los fondos de la escuela, uno de los Directores ò Thenientes y estarán a su cargo los libros y papeles y asistirá à todas las Juntas.

Tendra libros conseparacion uno para lo q^e. se resuelva en cada junta particular ordinaria y otro para la ordinaria particular general y publica, anotando las personas q^e. asistan y expresiona la resolución poniendo el dia mes y año.

Al principio de cada Junta leera el Acuerdo de la precedente, y visto estar conforme lo pasará al libro correspondiente q^e. será el de Acuerdos donde firmará el Secretº. y rubricara el q^e. presida.

Authorizara y dara las copias certificaciones y demás documentos q^e. se pidieren por parte legitima y fueren de dar, precediendo precisam^{te}. acuerdo de la Junta donde toque ù orden por escrito del Protector.

Para los concursos q^e. se ofrezcan estendera los carteles ò convocatorias y aprobadas en la Junta q^e. correspondan las firmara è inscribirá à los opositores de la naturaleza y circunstancia de los concursos: firmara las cartas y demás despachos de la escuela y cuidara de las impresiones q^e. se la ofrezcan.

Tendra libro en q^e. deba responder la nota sbre de los Discipulos expresando el dia, mes y año de su admisión, su patria, Padres y edad y a cada uno ira añadiendo las graduaciones q^e. adquiriera y meritos q^e. haga.

En otro libro q^e. hade servir de imventario certeza con puntualidad los muebles y alajas ~~q^e. tiene los modelos de ideo~~ modelos de ideo y papeles q^e. tiene y fuere adquiriendo la escuela.

Portero

este tendrá la obligación de cuidar del aseo de la casa de la escuela (a quien sele ha de dar quarto dentro de ella) de prevenir las luces, braseros y todo lo demás necesario p^a. los estudios, haciendo en ello, y en el resto del servicio domestico lo q^e. el director grāl le prevenga.

A las horas de los estudios cuidara de la puerta para no permitir la entrada sino alos Discipulos à los individuos de la escuela y à las personas de Distincion, prohibiéndola à los q^e. solo vengán por mera curiosidad à perturbar la quietud y orden con q^e. se deve estar.

Efectuara lo q^e. le manden el Director grāl, directores y Thenientes en el servicio de la escuela dentro y fuera de la casa de ella y no podrá ausentarse sin licencia del Protector.

Modelos

El modelo asistirá siempre q^e. aia estudio à la sala q^e. corresponde y obedecera sin replicar al Director de ella en los actos i posturas q^e. le coloque: permanecerá las horas q^e. dure el estudio haciendo, para el preciso descanso las pausas regulares.

En caso de q^e. se nombren dos modelos alternaran por semanas, ò como tenga por mas conveniente la Junta ordinaria, con la prevención de q^e. en cada mes ^hande concurrir ambos para formar Grupo, quando la misma Junta lo determine: y sea uno ò mas

tendrán la obligación de servir también para el aseo de la escuela, para encender braseros, y para todo lo demás del servicio domestico.

Juntas

Para el gobierno de la escuela, sus tenciones y resolver las meterias de su instituto con la separación y orden convenientes hade aver ~~quatro~~ tres Juntas: à saber Junta ordinaria, Junta particular, Junta general ~~y junta publica~~ publica.

Juntas ordinarias

La junta ordinaria se compndra del Protector Director Grâl, Director y teniente actuales y el secretario: se tendrá siempre en la casa de la escuela.

Se celebrara en primer Domº. de cada mes, si no es q^e. por alguna ocupación ò impedim^{to}. juzgase à propósito el Protector diferirla à otro día pero de suerte q^e. no pase mes alguno sin celebrarse: en esta Junta se dara cuenta del estado de aumento q^e. han tenido los estudios en el mes precedente. se examinaran los diseños y modelos de los discípulos e individuos q^e. quieran presentarlos: se votaran los premios mensuales, i notaran y resolverán sobre todos los puestos facultativos de regular occurrencia: se graduaran los meritos de à los discípulos, y se acordaran los asuntos para toda especie de opositores.

~~En la~~ A todos será licito proponer quanto juzguen útil al maior régimen y acierto de los estudios, pero en materia de otra naturaleza y de especial gravedad no podrán hacerlo ni de palabra ni por escrito sin haverlo comunicado ante y obtenido el permiso del Protector à cuia presidencia quedara el arbitrio de dar cuenta y tratar ~~de~~ según juzgase combeniente de las q^e. quejas q^e. se le haian dado de palabra ò por escrito de algún individuo y no sean de las q^e. por si pueda decidir en esta Junta se tratara del estado del * fondo de los documentos formales y autenticos q^e. pasara el Protector delas oficinas de los r^s. Alcazares q^e. hande llevar la cuenta y razón (como se dira después) para resolver los premios estraordinarios y demás gastos q^e. puedan hacerse para el adelantam^{to}. de la escuela.⁹⁷⁰

⁹⁷⁰[en margen] ~~Se tratara también en ellas del tiempo en q^e. se puedan hacer las oposiciones a los premios estraordinarios: las cantidades de, q^e. devan iese fijan los asuntos~~ [ilegible]

Tambien se han de hacer en esta Junta por el protector las proposiciones en caso de vacantes para los empleos de Director grál. Directores, Thenientes y Secretario.

En la propia Junta sedara cuenta de los Decretos y resoluciones de S.M. y de los dueños de la Rl. Academia de S. Fernando a quien se consultara para oigan el acierto en los asuntos de la escuela q^e. los merezcan; y a quien se dirigiesen todos los años (si se pudiere) pruebas de todas las clases para q^e. se entere de su adelantam^{to}. y avise al propio tiempo los defectos para buscar con docilidad la corrección.

Junta particular

La habrá siempre q^e. el Protector la hallase combeniente compuesta de los mismos q^e. va arriba dicho p^a. tratar algún negocio grave y urgente de la escuela q^e. pida pronto de rp.

Junta Grál y Publica

Esta Junta⁹⁷¹ se hade componer del Protector q^e. la hade presidir el Director grál Directores y Thenientes y Secret^o. y hade ser convocados todos los individuos y discípulos de la escuela.

En esta Junta se distribuirán los premios con arreglo à la votación y comunicación hecha en la Junta particular à cuio fin el secretario dara cuenta de lo acordado en ella sobre este asunto, declarando no solo los q^e. han obtenido los premios, sino también los nombres de los discípulos q^e. han tenido votos con expresión de quantos han sido.

El protector entregara publicam^{te}. à los q^e. aian obtenido los premios la medalla ò alaja q^e. le destine para ello; y recibidos las colocará en ligar distinguido y adornado, donde permanecerán durante la función; para cuio maior decoro se dira alguna oración en elogio del instituto de la aplicación de las artes: las otras premiadas se expondrán al publico en dha sesiones, pasándolas luego a la Academia de Sⁿ. Fern^{do}. para su examen.

Premios

⁹⁷¹ Se celebrara en los salones del Alcazar.

Se señalaran por la Junta ~~ordinaria~~ particular dos premios moderados mensuales para cada clase uno de la mitad de la cantidad maior que el otro los q^º. se darán a los dos q^º. desempeñasen mejor los trabajos q^º. se señalasen en la misma Junta en la q^º. se recojeran en el ultimo dia del mes las pruebas ~~y después de estas~~ los ganaran los q^º. sacasen el maior numero de votos y el primer dia de escuela del mes siguiente después de las oras del estudio se juntaran los discípulos; el Protector ò Director grál entregara los premios nombrando en publico los q^º. los han ganado.

Quando aia algún fondo sobrante de los 250 r^s q^º. S.M. ha consignado p^a. la escuela se podrán destinar algunos premios demás entidad para estimular la aplicación de los Discipulos, y podrá hacerlo bien con medallas bien con determinadas porciones de dinero ò por otro qualquier medio q^º. la Junta particular juzgue mas apropósito.

Resueltos y esblecidos los premios q^º. ya sea cada año ya acada trienio será privativo de la junta particular arreglar todos los puntos facultativos q^º. les pertenecen: en cuia consecuencia en ella se acordaran los asuntos q^º. hande trabajar los opositores los plazos q^º. se les hande dar, y todas las circunstancias, y calidades q^º. hacían detener las obras. Acordado todo el Secret^º. lo extenderá en un edicto q^º. se hade fijar en los sitios públicos de la Ciudad.

Los opositores deveran presentarse al secretario en publicándose los edictos declarando la arte q^º. profesan y la clase de premio à que se oponen; y hechas las obras con arreglo à las prevenciones de los edictos las entregaran a la casa de la escuela en el termino preciso q^º. en ellos se prescriba: en inteligencia de q^º. el q^º. en el citado termino no entregase su obra; ò el que en ella no observase las prevenciones hechas en los edictos no tendrá dhõ alguno à los premios.

Preservadas las obras se combocara para examen á la junta particular: en ella se acordaran asuntos para todas las artes y clases sobre los quales se hande ejercitar de repente los Opositores, separados por sus profesiones y clases, por espacio de 2 horas, durante las quales sobreverà la junta: concluidas se volverá a formar para votar sobre las obras q^º. hagan los opositores en estas dos horas.

Se distribuirán los asuntos acordados à los pintores de todas clases y à los gravadores de estampas; dando papeles iguales à todos rubricados del Secret^o, para q^e. en la Escuela, sin ser dirigidos ni vistos ~~por~~ de Profesor alguno, celados y asistidos del Protector, Directores y Thenientes trabaje cada uno su asunto sin poner en el papel su nombre ni seña.

Acabadas las dos oras el Secret^o. Recojera estos papeles numerando y poniéndolos en lista separada q^e. hade entregar al Protector los números y nombres correspondientes de los opositores se traerán à la junta estos papeles y sobre ellos se votara publicam^{te}. el método de votar hade ser empezando por el mas moderno y el q^e. tuviera mas votos tendrá el primer premio; y la misma operación se ejecutara con el segundo y tercero y en caso de empate decidirá el Protector.

El mismo método proporcionalm^{te}. se observaran los arquitectos, y con los escultores y Gravadores de Medallas, con sola la diferencia de q^e. los opositores de estas dos profesiones han de hacer sus pruebas en planos de Barro señalados por el secret^o, y los Arquitectos à demás de las pruebas de dibujo han de ser preguntados por los Directores sobre puntos de su facultad. Votados los premios el Protector mandara convocar p^a. cuando juzgue oportuno la junta publica. y en ella se entregaran solemnemente los premios à los q^e. los haian merecido, el modo q^e. queda arriba expresado.

*Cuenta y Administrac^{on}. de renta de la escuela.

4. CÉDULA REAL PARA EL LIBRE EJERCICIO DE LAS NOBLES ARTES: 1785.

Cedula de SM y Señores del Consejo por la cual se declara que la profesión de las nobles artes del dibujo, pintura, escultura y arquitectura queda enteramente libre para que todo sujeto nacional o extranjero la ejercite sin estorbo ni contribución alguna en la conformidad que se expresa.

Año 1785

Madrid

DON CARLOS POR LA GRACIA DE DIOS, Rey de Castilla , de León , de Aragón , de las Dos-Sicilias, de Jerusalén, de Navarra, de Granada , de Toledo, de Valencia , de Galicia , de Mallorca, de Menorca, de Sevilla, de Cerdeña , de Córdoba , de Córcega , de Murcia , de Jaén, de los Algarbes, de Algeciras , de Gibraltar , de las islas de Canaria, de las Indias Orientales y Occidentales, Islas y Tierrafirme del Mar Océano, Archiduque de Austria , Duque de Borgoña, de Bravante y de Milán; Conde de Abspurg, de Flandes, Tirol y Barcelona ; Señor de Vizcaya y de Molina &c. A los del mi Consejo , Presidente y Oidores de mis Audiencias y Chancillerías, Alcaldes, Alguaciles de la mi Casa y Corte, y á todos los Corregidores, Asistente , Gobernadores , Alcaldes mayores y ordinarios, y otros qualesquiera Jueces y Justicias, Ministros y personas de estos mis Reynos y Señoríos, á quienes en qualquier manera corresponda la observancia y cumplimiento de esta mi Cédula: Ya sabeis que por otra Cédula mia despachada en Aranjuez á veinte y siete de Abril de mil setecientos ochenta y dos tuve á bien declarar por punto general ser permitido á todos los escultores el preparar, pintar y dorar si lo juzgasen preciso ó conveniente las estatuas y piezas que hagan propias de su arte hasta ponerlas en el estado de perfeccion correspondiente, y que los Gremios de doradores, carpinteros y de otros oficios, que hasta entonces los habían molestado por ésta ú otra razón semejante, no

podiesen impedírselo en lo sucesivo baxo la pena de quatro años de destierro, que se impondría á los que lo intentaren, consintieren ò aprobaren, además de satisfacer los daños y perjuicios que causaren. Deseando yo al mismo tiempo que los profesores de las tres nobles artes no se empleasen en otras obras que las de su profesión, porque con ellas entorpecen su ingenio, y perjudican no solo á los Gremios, sí también á las mismas nobles artes, declaré igualmente ser permitido á los dichos Gremios el poder pedir el reconocimiento judicial de las casas y talleres de los escultores, siempre que tuviesen justo motivo para ello, y declarasen el denunciador, y con tal de que no hallándose pieza alguna que no fuese propia de su arte se le impusiese al denunciador la pena de los quatro años de destierro, y al Gremio se le sacasen cincuenta ducados de multa aplicados por terceras partes Juez, Cámara y escultor cuya casa se hubiese reconocido; pero que si efectivamente resultase cierta la denuncia por no ser la obra perteneciente á la profesión según juicio de la Real Academia de San Fernando á la qual se debería preguntar en los casos de duda, quando en la Provincia no hubiese otra de la misma clase, se le impusiera al escultor la pena de privación de su arte, que menospreciaba. Posteriormente á estas declaraciones se me dio quexa por algunos particulares aficionados á las nobles artes en la ciudad de Palma, Capital del Rey no de Mallorca, de que los individuos del Colegio de pintura y escultura de aquella ciudad impedían que nadie se exercitase en dichas nobles artes, a no incorporarse en su Gremio llamado Colegio, baxo la pena de doscientos reales, y la facultad que se les permitía de registrar las casas, tomar las obras, colores, pinceles y demás instrumentos necesarios para Su execucion contra las órdenes mías.

Y habiendo oído sobre esta justa quexa á la Academia de San Fernando, que reclamó la libertad que yo tengo concedida á los profesores de las nobles artes en el exercicio de ellas por repetidas órdenes especialmente la de veinte y nueve de Junio del año pasado, de mil setecientos y ochenta , y la de diez y seis de Abril de mil setecientos ochenta y dos de que dimanó la referida Real Cédula de veinte y siete de Abril de aquel año, deseando cortar estos abusos contrarios á las luces que se procuran esparcir , por Real orden que comunicó al mi Consejo el Conde de Florida-blanca en catorce de Setiembre del año pasado de mil setecientos ochenta y tres; vine en resolver en observancia de las anteriores, que las nobles artes del dibuxo , pintura , escultura, arquitectura y gravado quedasen enteramente libres en la Isla de Mallorca , como tenia mandado , para que los expresados particulares aficionados y qualesquiera otro sugeto nacional y extranjero las

exercitase sin estorvo, ni contribucion alguna baxo la multa de doscientos ducados aplicados por terceras partes al Juez, Cámara y persona á quien se pusiese el estorvo , y ademas quatro años de destierro al que lo intentare, y de privación de oficio al Juez que lo mandare. Y conviniendo que esta Real resolución se extienda a las demás Provincias del Reyno para que en todas gocen las nobles artes de la protección y libertad que les es debida conforme á lo dispuesto en la referida Real orden , ha acordado el mi Consejo en su vista expedir esta mi Cédula. Por la qual os mando a todos y cada uno de vos en vuestros lugares, distritos y jurisdicciones , veáis la expresada mi Real determinación tomada por lo respectivo à la Isla de Mallorca, que quiero sea extensiva y observada en el resto del Reyno, y la guardéis , cumpláis y executéis , y hagáis guardar , cumplir y executar en todo y por todo , sin contravenirla ni permitir se contravenga en manera alguna; quedando en su consequencia las nobles artes del dibuxo, pintura , escultura, arquitectura y gravado enteramente libres, como en aquella Isla , para que qualesquiera sugeto así nacional como extranjero las exerza sin estorvo ni contribución alguna baxo la multa de los doscientos ducados y la misma aplicación a quien pusiese el estorvo, quatro años de destierro al que lo intentare, y de privación de oficio al que lo mandare; y para que se observe daréis y haréis dar los autos y providencias que correspondan, por convenir así al fomento de las tres nobles artes, y al bien de la causa pública, y ser ésta mi voluntad; y que al traslado impreso de esta mi Cédula, firmado de Don Pedro Escolano de Arrieta mi Secretario Escribano de Cámara mas antiguo y de gobierno del Consejo, se le dé la misma fé y crédito que á su original. Dada en Aranjuez á primero de Mayo de mil setecientos ochenta y cinco. YO EL REY - Yo Don Juan Francisco de Lastiri Secretario del Rey nuestro Señor lo hice escribir por su mandado—El Conde de Campománes = El Marqués de Roda = Don Pablo Ferrandiz Bendicho = Don Marcos de Argaiz = Don Pedro de Tarancoz = Registrada = Don Nicolás Verdugo "Teniente de Canciller mayor q Don Nicolás Verdugo.

Don Pedro Escolano

de Arrieta

5. DOCUMENTACIÓN QUE RECOGE LA ENTREGA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS A LA REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES.

Biblioteca Capitular Colombina, Fondo Gestoso, papeles Varios.

Tomo VIII, fols.30-38

Para despachos de oficio quatro mrv.

Sello quarto, año de mil

Ochocientos siete

Dn. Juan Miguel Sánchez, Escrivano mayor de la Yntendencia del Exercito de Andalucía, y de la Superintendencia de Rentas Rs. desta Provincia.

Certifico. Que entre los Papeles de la Escrivania mayor de mi cargo correspondientes á las Temporalidades de los Jesuítas expulsos, se hallan seis expedientes formados en virtud de varias ordenes del Rl. y Supremo Consejo de Castilla, en extraordinario, sobre la entrega en depósito de diferentes Pinturas y Piezas de Escultura, de las Casas que fueron en esta Ciudad de los dichos Jesuítas, para la enseñanza publica en la Academia de las tres Nobles Artes de esta misma Ciudad, de que fué Juez protector el Exmo. Sor. Don Franco, de Bruna, como Teniente Alcaide destos Rs. Alcázares, como así mismo de varios ornamentos, vasos Sagrados, y otros efectos para las Capillas del Palacio del Lomo del Grullo, Tetuan y Tanger en los quales se hallan las Listas y diligencias de entrega del tenor siguiente._____

[fol.30v]

Piezas de Pintura y Escultura que se eligen en consecuencia de orn del Consejo, por parte de la Academia de los tres Nobles Artes de esta Ciud., para su adorno y enseñanza entre las que existen en la Rl. Casa de Sn. Luis, que fué de la Religión de la Compañía de

Jesús,

extinguida.=_____

[Margen: "Sacristía de la Capilla de Nov^o separada de la Yglesia en los interior de la Casa"] Primeramente dos Laminas, como de á tres quartas, con marcos dorados, y vidrio por delante, la una la Purísima Concepción, y la otra Nuestra Señora de Belén. Vna Lamina con marco negro, también de Nuestra Señora de Belén, como de media vara _____ y _____ cristal _____ por delante._____

% Vn Cristo pintado en vna cruz sre una chapa de cobre.

Vna Lamina como de media vara, su pintura el retrato del Padre Tamariz con marco de cristales._____

Una Lamina como de dos varas, su devoción Sn. Francisco Xavier, con marco dorado._

Una Lamina, cuya devoción es el Nacimiento del Hijos de Dios con moldura dorada como de tres quartas de alto y una vara de largo su Autor Antolinis.=_____

% Una Lamina como de media vara cuya devoción la Cabeza de Sn Felipe Neri.
=___

[fol.31]

Una Lamina como de dos varas, su devoción la Purisima concepcon. con moldura dorada _____ y _____ lisos negros._____

% Una Urna con un Niño de Escultura, que eslava en dha Sacristia, en el trasdós del Retablo, _____ se _____ dice _____ ser _____ de Cornejo._____

Un lienzo, su devoción de Sn. Francisco de Borja, de cerca de dos varas._____

% Una Caveza de Sn. Ygnacio de Loyola, vaciada en plomo.=_____

Una Lamina, cuya pintura es la Historia de Josef, vendiéndolo sus hermanos, como de tres varas de largo, la qual fué traída de la Hacienda de Miraflores._____

[Margen: "Escalera grande"] Un Quadro de la Purísima Concepción de dos varas y media de largo._____

[Margen: "Refectorio"] Un Quadro como de tres varas poco más, ó menos, cuya devoción es el milagro de Pan, y Pezes._____

Seis Targetones con las Pinturas de Sn Ygnacio, San Franco. Xavier, Sn. Franco de Borja, Sn. Estanislao, Sn. Luis Gonzaga, y los Mártires del Japón._____

Ytt otros dos dhos. que estaban en el Ante-Refectorio._____

Una Lamina como de dos varas, cuya Pintura es Sn. Francisco de Borxa, entregando la Sotana á San Estanislao, la qual eslava en el testero de dho Claustro, onze estampas con sus molduras, de varias devociones.

[Margen: "Libreria"] Una Estampa, digo, una Lamina como de vara y media, de Cristo
Nuestro Señor._____

[fol.31v]

Una lamina como de á tercia de Nuestra Señora con el Niño en los brazos._____

Diez y siete Laminas de varios retratos que son, Belarmino, Gabriel Vasquez, Cienfuegos, Eberardo, Ursim, Toledo, Lugo, Lainez, Nieremberg, Ribadeneira, Granados. Valencia, Molina, Puente, Sánchez, Rodríguez y Señeri.=_____

[Margen: "Claustro alto que mira á la Capª de Novs"] Una Lamina sin moldura como de una vara, el Retrato dilunto del Pe. Alvaro Arias._____

Una Lamina como de una vara el Retrato del Pe. Bernardino Realino._____

[Margen: "Quarto de ejercitantes"] Una Lamina como de tres quartas, cuya devoción es de Nro. Sor. y Sn. Ygnacio de Loyola._____

Dos Laminas como de media vara, cuyas devociones son, la una de la Encarnación y la otra de Sn. Antonio de Padua._____

[Margen: "Procuración"] Una Pintura del Corazón de Jesús, y Gloria de Angeles.= Tiene una rubrica._____

[Margen: "Diligª sre la entrega de Piezas de Pintura y Esculturas que se entregan á la Academia de estos Nobles Artes para su adorno y enseñanza"]

En dho. dia. mes, y año. haviendo hecho notorio lo mandado por el antecedente auto á dho Sor. Dn. Franco, de Bruna, eligió para que fuesen en su nombre á entregarse en las piezas de Pintura y Escultura que refiere la memoria presentada en este Expediente á Dn. Pedro del Pozo, Dn. Juan de Espinar, y Dn. Franco. Ximenez, Yndividuos principales de dha. Academia, los quales pasaron á la [fol.32] Real Casa de Sn. Luis, en donde les fué entregando las citadas piezas, que son las mismas que contiene la dha. Memoria que sirve de inventario, y la hicieron conducir por medio de Mandaderos á las Casas de dho Sor. Dn. Franco, de Bruna, con asistencia de Dn. Blas Molner, y Dn. Cristóbal Ramos, encargados también de orden de dho Sor. en la citada recepción por ser igualmente Yndividuos de dha Academia, estos por lo respectivo á Escultura, y aquellos á Pintura; y para que conste lo pongo por diligencia, siendo testigos de la referida entrega Dn. Pedro Gencaga, Dn. Alexandro de Roxas, y Dn. Miguel de Asme, Vecinos de esta dha Ciudad.= Juan Tortolero.=_____

[Margen; "Diligª. de entrega"]

En lo Ciudad de Sevilla, en doze de Marzo de mil setecientos setenta y seis años, a consecuencia de lo mandado por la Superioridad del Consejo en el extraordinario en razón á entrega de Pinturas existentes en las Casas y Colegios que fueron de los Regulares del

extinguido orn de la Compañía, á la Academia de las tres Nobilísimas Artes de esta dha Ciudad, que consta del presedte. testimonio, en que á la letra se inserta la Rl. orn. que ha obtenido dha. Academia para el percívo de dhas Pinturas, en calidad de deposito, de orden del [fol.32v] Sor D. Juan Luis de Novela y Spinola, del Consejo de S. M., Oydor en la Rl Audiencia en esta misma Ciudad, y Juez comisionado de la ocupación de Temporalidades de dhos Regulares, por lo respectivo á la Casa Profesa que tubieron en esta Ciudad, estando de acuerdo dho Sor. con el Sor. Dn. Franco, de Bruna, decano de dha. Rl. Audiencia, director de dha Academia, para la entrega de dhas Pinturas, y estando yo el Escrivano oy en este dia á las quatro de la tarde en la expresada Casa, y habiendo concurrido á ello Dn. Tomás Colomina, en nre de dho. Sor. Juez Comisionado, con las llaves de los quartos en que se halla encerrada la Pintura existente, y estando presente dho. Sor. Dn. Franco. de Bruna, como tal Director, Dn. Pedro del Pozo, Dn. Juan de Espinal, Dn. Franco. Miguel Ximenez, Profesores de Pintura, Dn. Blas Molner, y Dn. Cristoval Ramos, que lo son de Escultura, y todos cinco Académicos, vieron, y reconocieron en los expresados Quartos, que fueron abiertos por dho Don Tomas Colomina, toda la pintura existentes en varios Quadros, y también reconocieron otra que se halla en el refectorio de dha Casa, que parece ser original de Baldés, y escogieron para llevarse las siguientes.=_____

Primeramente una Pintura de un Niño con Sn. Ignacio y Sn. Franco de Borja, de dos varas y media de alto con moldura dorada de quarta de ancho._____

Ytt otra del mismo tamaño sobre poco más, ó menos, con Nro. Sor. y Sn. Franco. Xavier, _____ de _____ moldura _____ muy angosta._____

Ytt otra sobre oscuro, con Sn. Ygnacio de más de dos varas de ancho, y largo._____

% Ytt otra de Nra. Sra. de mas de dos varas, con marco angosto._____

Ytt otra de Sn Ygnacio, de dos varas y media de alto, la moldura angosta y vieja.=_____

LA ACADEMIA Y SU MUSEO

Ytt otra de mas de varas, es de Nuestra Sra. con el lienzo roto._____

Ytt otro Quadro muí maltratado, de mas de dos varas de alto, su moldura mui ancha y dorada, de Nra. Sra. de la Piedad, con su Magestad._____

% Ytt otro de tres varas de alto, con Nra. Sra. y Angeles, su marco dorado y ancho.____

Ytt otro de tres quartas de alto de Nra. Sra. con el Niño sin marco.=_____

Ytt otro de a vara, viejo, con tres figuras, su marco angosto.=_____

Ytl quinze Quadros quan iguales de dos varas y media de alto viejo con molduras angostas, y todas viejas de la vida de Sn Ygnacio.=_____

[fol.33v]

Ytt otro grande de tres varas, con un Sn Ygnacio.=_____

Ytt otro de tres varas con moldura dorada buena, con una Nuestra Señora, Angeles y Santos del Orden Jesuítico.=_____

Ytt otro del propio tamaño del Arbol, y Crónica de dha Religión._____

Ytt otro en tabla, de mas de vara de ancho y menos de alto, de Nra. Señora._____

% Ytt otro en lienzo entablado de medio punto, de mas de dos varas, con muchas, y varias figuras._____

Ytt otro de tres quartas, en tabla, de Nra. Sra., y Señora Santa Ana._____

Ytt de mas de media vara, otro en tabla, de una Cabeza del Salvador._____

Ytt oíros cinco Quadros viejos, de menos de á vara, de varios Evangelistas._____

Ytt oiro de Sn Ygnacio, de vara y quarta con moldura sin dorar._____

Ytt otro de vara y tertia, de medio punto con la Sacra Familia._____

Ytt otro viejo, mas ancho que alto, de la Anunciación._____

Ytt cinco Quadros chicos y viejos, de varios Misterios, su molduras angostas, y viejas.

[fol.34]

Ytt otro como de cinco varas de alto, y seis ó siete de ancho, de la Sena, parece ser original de Valdéz, con moldura de á tertia bien tratada, estaba en el Refetorio.

Cuyas Pinturas, que componen el número de Quarenta y seis Quadros, se entregaron dhos. Académicos en ellas en calidad de deposito, por ahora, y hasta nueva providencia de la Superioridad de dho Consejo, y en la misma forma que por dha Superioridad está mandado entregarse, y asi lo reciben de que, firmaron como tales Académicos y parte formal de dha Academia, su recivo, y dha Pintura la extrageron de la expresada Casa, y no escogieron, ni quisieron otra alguna, y los Quartos los volvió á cerrar el expresado Colomina, devolviendo las llaves á su poder, que para mas formalidad aquí también firmó, de todo lo qual doy fee. Dn. Pedro del Pozo, director general. Dn. Blas Molncr, director de la Escultura. D. Juan de Espinar, director de Pintura. Dn. Cristoval Ramos, Director de Escultura. Dn. Franco Miguel Ximenez, Director de Pintura y Secretario de la Rl. Academia. Dn. Tomas Colomina. Tomas Josef de Medina.=_____

[Margen: "Dilig^a de entrega"]

En la Ciudad de Sevilla, en onze dias del mes de Junio, de mil setecientos setenta y seis años, estando en la Casa que fue Colegio de Sn. Hermenegildo, que perteneció á los Regulares de la Compañía de Jesús, extinguidos, el Sor. Dn. Gaspar de Jove Llanos del Consejo [fol.34v] de S. M., su Oydor en la Rl. Audiencia de esta Ciud. Juez de la ocupación de él, Dn. Pedro del Pozo, Director general de la Academia de las tres Nobles Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura, D. Juan Espinal, Dn. Blas Molnér, igualmente Directores, Dn Francisco Ximenez, y Dn. Cristoval Ramos, Tenientes de los antecedentes, por dho Sor, consecuente á lo mandado por el RL Consejo extraordinario en la orden que se comunicó por el Yltmo. Sor. Governador de el, que está en el folio primero de este Expediente, se mandó á Dn. Narciso Vilet, Administrador de esta Casa, manifestase á los susodichos las Pinturas que existen en ella, que executó inmediatamente, y reconocidas por estos, eligieron la Grande, que ocupaba lo alto de la fachada del refectorio, que manifestaron representar Pan y Pezes, y ser de mano de Herrera; cuyo lienzo es de siete varas de ancho, y quatro y media de alto, en hechura de medio punto y sin marco, forrado todo, en tablasón, cercado, y con Peynasos: Otro de dos varas, y media de alto, y una de ancho, de Sn. Ygnacio de Loyola; que dixeron ser de la mano de Valdés, maltratado y sin marco; y otro de Sn. Luis Rey de Francia, [fol.35] de una vara poco mas de alto, y tres quartas y media de ancho, con marco mui antiguo. Cuyos lienzos los expresados Directores, en nombre de dha Academia, dixeron recebian para el fin que está mandado por la Superioridad, en calidad de Depósito, y obligaron á dha. Academia á su restitución, ó debolucion, siempre que por el Rl. Consejo ó por Sor. Juez, á quien corresponda, se les mande, en los mismos términos que los perciven, y lo firmaron con dho Sor. siendo testigos Dn. Narciso Vilert, Dn. Josef Fernandez, y Dn. Luis de Estrada, vecino de esta Ciudad, doy fee. Jove Llanos. Dn. Pedro del Pozo. Juan de Espinal. Blas Molner. Cristoval Ramos. Franco. Miguel Ximenez.=_____

[Margen: Dilig.a de entrega.=]

En la ciud. de Sevilla, en seis de Abril de mil setecientos setenta y dos años, estando yo el Escrivano en el Colegio de las Becas que fué de los Regulares de la Compañía de esta ciudad, siendo entre ocho y nueve de la mañana, para el efecto que se dirá concurrieron al mismo Colegio, el Sor Dn Fco de Bruna, del Consejo de S.M. en el de Hacienda, Oydor Decano en la Real Audiencia desta dha. Ciudad, y Teniente Alcayde de los Rs. Alcazares de ella; y asi mismo Dn Manuel del Corral [fol.35v.], Caxero mayor de

D. Josef Cotiella, sindico personero que fué del Comun, y el Dor Dn Manuel de Zevallos Presvro, Rector del propio Colegio, comisionado del Sor D. Antonio Maltez Molendez, que lo es por S.M. de las Temporalidades de dho. Colegio, y asi juntos, y presentes igualmente Dn Juan Parra, tambien Presvro, Vice Rector de él, se dispuso abrir, como se abrió la Sacristia con las dos Llaves, que tiene, una de candado, y otra de cerradura, la prinmera, que llevaba el dho. D. Manuel del Corral, que dixo haversela entregado, y fuido para este efecto el nominado Dn Josef Cotiella; y la otra, que tambien llebava ek dho. Sor Juez de Comisionado de Temporalidades; y así abierta, se reconocieron los ornamentos que encierran varios Caxones del Bestuario de dha. Sacristia, y de ellos se sacaron, y separaron los efectos señalados, con la aplicacion à la Capilla del Palacio del Lomo del Grullo, que son à saber = Una Casulla blanca de tela de oro antigua, con su estola, Manipulo, bolsa de Corporales, Paño de Caliz, todo de la misma tela, y una hijuela para el Caliz, todo de la misma tela blanca, con Galon de oro fino, del bestuario de tela que se está [fol.36] usando en dho. Colegio, y en su lugar quedó la de dho. Terno por estar muy vieja; y así mismo se separó un Frontal de la misma tela de la Cazulla = Cuyos efectos, en conformidad de lo mandado por el Rl. Consejo, y prevenido por dho. Sor Provisor; le fueron entregados á dho. Sor. Dn. Fco. De Bruna, quien los recogió, y llevó en su poder, para darles la aplicacion que está determinado por dha. Superioridad y todo lo demás quedó metido y encerrado en los Caxones de dhos. Bestuarios, con lo que se volvió á cerrar dha. Sacristia, con las referidas dos Llaves, que la una recogió el dho. Dn Manuel del Corral, y la otra el Dn Manuel de Zevallos. Y para que así conste, lo pongo por diligencia, que firmaron los referidos, y tambien dho. Sor Dn Fco de Bruna, y Dn Juan Parra; de todo lo qual doy fee = Dn Fco de Bruna = Manuel Corral = Dn. Manuel de Zevallos = Dn Juan Parra = _____

[Margen: Otra dilig.a de entrega.=]

En la Ciud. de Sevilla en veinte de Julio de mil setecientos setenta y dos años, el Sor Dn Fco de Bruna y Ahumada, Cavº del orden de Calatrava, del Consejo de S.M. en el de Hacienda, Oydor Decano en la Rl Audiencia de esta Ciudad, con asistencia de mi el Escrivano, siendo como las onze de la mañana, pasó al Colegio de las Becas para el efecto que se contiene en la Providencia antecedente, y estando [fol.36v] en dho. Colegio, en cumplimiento de ella, por Don Juan Parra, Presvº, Vice-Rector de él, se pusieron de manifiesto dos Casullas blancas de Damasco, con sus manipulos, Estolas, Paños de

Calises, Bolsas, y Hijnelas, y tambien una Lampara de Azufarm, que dixo ser de los efectos que le fueron entregados por el Mayordomo de las Haciendas de dho Colegio Andres Ximenez, y que recogió, y trajo de ellas: Cuyas dos Casullas y demas efectos referidos hizo recoger, y con efecto recogió, y llevó en su poder dho. Sor Dn Fco de Bruna, para dirigirlos al Consul de los Estados de Marruecos, en conformidad de lo mandado por S.M.; y para que asi conste, se pone por diligencia, que firmaron dho. Sor y el expresado Dn Juan Parras, de todo lo qual doy fee = Dn Fco de Bruna = Dn Juan Parra = Fernando Garcia de Neyra, Escrivano

= _____

[Margen: Otra dilig.a de entrega.=]

En la Ciudad de Sevilla, en diez y ocho de Junio de mil setecientos setenta y uno, el Sor Dn Antonio Martel Melendez, del Consejo de S.M., su Oydor en la Rl. Audiencia desta Ciud. y Juez Comisionado de las Temporalidades del Colegio de las Becas, que fué de los Regulares de la Compañia de ella, siendo como las onze de la mañana, con asistencia de mi el Escrivano, pasó al Colegio de las Becas [fol. 37] yá citado, y estando en él, concurrió el Sor Dn Fco de Bruna y Aumada, Cavallero del orn. de Calatrava, del Consejo de S.M. en el de Hacienda, oydor Decano en dha. Rl. Audiencia, y encargado por el Rl. Consejo de Castilla en el extraordinario para el recivo, y direccion de los Ornamentos de que se hará espresion, y concurrido igualmente Dn Manuel del Corral, Caxero mayor de Dn Josef Cotiella, Sindico personero del Comun, que fue de esta dha. Ciudad, en cuyo poder subsiste una de las Llaves conque esta serrada la Sacristia de dho. Colegio, en que se custodian los Basos Sagrados, y demás ornamentos que se imbentariaron, y existen en él, se dispuso por dho. Sor. Juez Comisionado se abriese dha. Sacristia, como son efecto se abrió con la referida Llave, y con la otra, que para en poder de Su Sria., y an abierta, estando presente igualmente el Dr Dn Manuel de Zevallos, y Dn Juan Parra, Presvro., Rector, y Vice-Rector del mismo Colegio, fueron abiertos varios Caxones del Bestuario de dha. Sacristia, que encierran los Ornamentos, y una Taca, en que se hallan los Basos Sagrados, y demás Alaxas de plata; y de todo ello, conforme à lo mandado por la Superioridad, y de acuerdo, y conformidad con el Sor Don Josef de Aguilar, y Cueto, Provisor y Vicario general [fol. 37v], y Governador de este Arzobispado, teniendo presente

la copia del Decreto de aplicacion hecha de los efectos que se deben entregar à dho Sor Dn Fco de Bruna, se sacaron y separaron los siguientes = Primeram.te onze Purificadores = Dos Vinageras de vidrio, con su Platillo de lo mismo = Un Crucifixo de Marfil con su Peanita, unico que se encontró de su tamaño, por no haver otro que le igualase para completar los dos que expresa dha. Memoria = Y así mismo se sacó, y separó una tabla grande de Mantel para Altar, bien tratado, y un Biril, o Custodia pequeña, con su Cristera de plata sobre dorada, y su Caxa de Madera; que esta Alaxa, y la tabla de Mantel, expresó dho Sor Dn Fco de Bruna, necesitar, conforme á la orden con que se hallava, por no haver lo uno, ni lo otro en las otras Casas Colegio, para dirigirlo, y aplicarlo al fin à que está destinado; y todo lo referido lo hizo recoger dho Sor y llevó en su poder, quedando, como quedó lo demás metido en sus respectivos lugares de dho. Bestuario, serrado con sus Llaves; con lo que quedó evaquada dha. dilig.^a de entrega, y consiguientem.te se volvió á serrar la referida Sacristia con las dos Llaves, que la una recogió el dho. [fol. 38] Dn. Manuel del Corral, y la otra, dho Sr. Juez Comisionado; y para que conste, lo pongo por dilig.^a que firmaron los explicados Señores, y Dn. Manuel del Corral, como también los dhos. Rector, y Vice-Rector, que se hallaron presentes, de todo lo qual doy fee = Martel = Dn Fco de Bruna = Manuel Corral = Dn Manuel de Zevallos = Dn. Juan Parra = Fernando Garcia de Neyra, Escrivano.=

Lo relacionado resulta con mas expresion de dhos. Expedientes, y lo inserto está conforme con sus originales en ellos, à que me remito; y en virtud de lo mandado por el Sr. Dn Manuel de Mier, Contador honorario de Exercito, Principal desta Provincia, que por ausencia del Excmo. Sor Dn Vicente Hore, Cavallero del Abito de Calatrava, de los Supremos Consejos de Estado, é Yndias, despacha la Yntendencia de la misma Provincia, en consecuencia de lo solicitado en oficio de veinte y siete de Mayo último por el Sor. Veedor Teniente Alcayde interino de dhos Rs Alcazares de esta Ciudad Dn Fernando Miguel Hurtado, doy la presente. Sevilla dos de Junio de mil ochocientos siete = enmdo = o = r = r = lt = orden = Hat una rúbrica = Juan Miguel Sanchez. =

6. REPRESENTACIÓN A LAS CORTES DE CÁDIZ POR LA ESCUELA DE NOBLES ARTES DE SEVILLA PIDIENDO SOCORRO Y POSTERIOR RESOLUCIÓN, 1812-1813.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro I de Actas, p. 36 y Legajo I.

La Real Academia de las Tres Nobles Artes de Sevilla, se halla en el caso forzoso de implorar la suprema Autoridad de V. M. haciéndole presente su glorioso origen en el año 1660 y estado actual de decadencia a que se ve reducida. La única dotación con que cuenta este importante Establecimiento consiste en 25.000 reales anuales que tuvo a bien asignarle el Rey Don Carlos 3.º, en el año 1775, que la tomó bajo su Real protección, librados de los fondos de los Reales Alcázares de esta Ciudad, y este pago estuvo siempre corriente mientras vivió el protector D. Francisco de Bruna, que era al mismo tiempo Alcaide de dichos Alcázares. Desde el fallecimiento de éste que fué en 1807, principió a notarse atraso en el pago de esta pensión, y por más diligencias que ha practicado la Academia del nuevo alcaide Dn. Eusebio de Herrera, no pudo lograr que tuviera efecto desde que fué ocupada esta Capital por los Ejércitos franceses, y solo de un fondo que tenía de dos mil pesos para premios y gastos extraordinarios depositados en el Tesorero del propio Real Alcázar, se le fué suministrando escasamente lo indispensable para gastos de luces, Modelo y demás, quedando privados sus individuos de la corta asignación o sea gratificación que les correspondía, y en un tiempo que por la escasez de obras, las grandes y continuas contribuciones y la excesiva carestía, más lo necesitaban, siendo el resultado que ni aún en esta época triste y desgraciada, ha faltado este ramo de instrucción pública ni cesado la Academia en sus tareas acostumbradas, a pesar de que el último actual estado de esta es, que se la debe todo el importe de su dotación desde la entrada de los enemigos, y además la cantidad que resulte del depósito que correspondía obrase en poder del Tesorero de la Academia.

Desde que tuvo efecto la feliz evacuación de esta Capital por los franceses, recurrió al Intendente de la Provincia a cuyo cargo está ahora el Real Alcázar para que con

anticipación tomas las medidas oportunas de habilitar por cuenta de la dotación, o del sobrante, los medios precisos para que al tiempo prefijado se abriese el curso de Estudios, y aunque después de tomar conocimientos de los antecedentes indicados parece que acaba de decretar que del primer caudal que haya en fondos del Alcázar se proporcione algún auxilio, sucede que el Encargado provisional de aquella Tesorería asegura que no tiene dispuesto arbitrio para verificarlo de que va a resultar que por la primera vez se cierren ó suspendan las tareas académicas, que debían principiarse el día cinco de Noviembre, con cuya novedad no podrá menos de ocasionarse alguna sensación en el público.

En situación tan crítica y apurada deseosa la Academia de llenar sus deberes y de que en ningún tiempo la haga responsable el Gobierno Supremo, de la falta que va a notarse, con grave detrimento de la pública educación; persuadida por otra parte de la decidida protección que V. M. dispensa fundadamente a los Establecimientos que son de utilidad tan trascendental, no ha dudado exponerlo todo a su superior consideración recordándole, el mérito distinguido de la Escuela Sevillana en la historia Artística de España, de la que fueron sus primeros Presidentes los célebres Pintores Bartolomé Esteban Murillo y D. Francisco de Herrera, que ha producido tantos ilustres pintores a la Nación; y a la que en estos últimos tiempos concurren cerca de doscientos jóvenes de todas clases, distraídos de varios ejercicios y que precisamente van a experimentar atrasos ínterin no se dé providencia.

Por tanto Suplica a V. M. se sirva dictar la que sea más enérgica y propia de tan sabio Congreso para que con la debida preferencia se la continúe pagando a la Academia la dotación señalada anual, o del fondo depositado, que ha debido conservar como un sagrado, o de otro cualquiera de la Nación, para que continúe la enseñanza como hasta el presente, pues sería cosa inaudita cesase la instrucción pública en el mismo año que según el espíritu de la sabia constitución se le debe proporcionar atendiendo a estos ramos tan esenciales a su mayor prosperidad.

Ntro. Sr. conserve a V. M. muchos años para gloria y lustre de la Monarquía.

Sevilla, Nobre. 2 de 1812.

Cortés. Bejarano.

Las Cortes, en 4 de diciembre de 1812, resolvieron:

Pase a la Regencia la representación de la Academia, a fin de que a cuenta de su asignación sobre los fondos del Estado atienda a sus necesidades según permitan las urgencias del día, y tomando noticia de las asignaciones y gastos que por todos respectos proponga a S. M. si deberá continuar el gravamen que disfruta en todo, o en parte, sobre el Erario Nacional.

Pidió la Regencia al Ayuntamiento sevillano informe de esta Academia, y el Sr. Marqués de Moscoso, síndico, procurador general, fue para esto encargado, para cuyo efecto pasó oficio 1 al Director, que le contestó:

Que su origen y antigüedad se sabe fue la noche del 1º de Enero de 1660 en la Casa Lonja de esta ciudad bajo la dirección de su fundador, Bartolomé Estevan Murillo, y se cree siguió sin intermisión hasta cerca de fines de aquél siglo, época en que se nota la decadencia de estas Artes en toda España.

Las rentas que tiene y cuando se le concedieron, se sabe por los Profesores que vivían a mediados del siglo 18 pasado que reanimados de los mismos deseos que sus antepasados sobre la instrucción pública se juntaron en una pequeña casa en la Ce del Puerco en el año 1769, empezando la Academia con muy escasos modelos y menos arbitrios, siendo solo á expensas de sus profesores y cuatro aficionados de pocas facultades, hasta que el Excmo Sr. Dn. Franco. de Bruna como tan aficionado á las Bellas Artes pasó á dha Academia, y propuso hiciesen algunos dibujos con particular esmero los que remitió con una representación á la Corte y á su Academia de Sn Fernando poniendo este establecimiento bajo la Rl. protección del Sr. Dn. Carlos 3º, que tuvo á bien admitirla y concederle en 1771 una gratificación anual de dos mil rl. Pª gastos de luces, y dcho Sr. Bruna los impuso sobre la casa contigua al Rl. Alcázar en la Pila Seca Nº =

Creciendo el nº de alumnos y aficionados que solicitaban aprender, y no bastando la escasa renta que se tenía, acudió el referido Sr. Bruna por segunda vez á S.M. que informado de los progresos que hacia la Academia y de la imposibilidad de que se extendiese á la multitud que solicitaba estudiar, en 15 de agosto de 1775, expidió su Rl. Cédula dada en Sn Yldefonso, firmada por el Excmo. Sr. Marqu. de Grimaldi, en la que la dota en 25.000 rs

vn, sobre los fondos del Alcázar, y en la misma encargaba á dho Sr. Bruna, la dirección, distribución y arreglo de la Academia

Los gastos que se causan, y como se invierten, es conforme a la adjunta memoria que por menor se expresan, como asimismo el estado de atraso del pago y créditos contra la Academia. La necesidad y utilidad de este Establecimiento, se puede conocer observando que no hay una nación culta que no las tenga en toda la Europa, y en casi todas las ciudades, particularmente en las Capitales, no solo es útil a los Profesores de Pintura, Escultura y Arquitectura, que las necesitan absolutamente para que en la Religión, las Pinturas y Estatúas que se ponen a la pública veneración, no se haga irrisible, del mismo modo que los Templos trazados y levantados con decoro los Palacios y casas magníficas que forman en una ciudad el objeto de admiración de los Extranjeros y naturales de otras Provincias, siendo por el contrario las obras públicas executadas sin arreglo a los sólidos principios de las Artes, motivo de mofa que por lo regular todo viajero pone en sus apuntes y muchos los dan a la imprenta poniendo a la faz de todas las Naciones dichas faltas, que redundan en descrédito principalmente del Gobierno, que es el que debe fomentar el buen gusto en las Artes, y no permitir poner objetos indecorosos al público. Son Utilísimas y de indispensable necesidad las Academias del diseño para todas las Artes y oficios, y se demuestra observando que en todos los Reinos extranjeros ningún director de fábrica de manufactura, deja de saber dibujar, pues vemos con admiración los métodos de Inglaterra, sus estampados, su loza, sus bordados, etc., la ventaja que nos llevan y seguramente consiste en que (yo estoy persuadido de esto) a todos los que han de examinarse en cualquier arte ú oficio, se les obliga a presentar certificación de la Academia de estar más o menos instruidos en el dibujo del Natural, arquitectura, o flores, según sea la clase de su carrera, y de este modo salen Hombres tan grandes y que a todas sus obras les dan un aire que es imposible lo dé el que no posea estos principios.

Los señores jóvenes del primer rango, deben igualmente estudiar el diseño, como se ve en todos los Colegios y casas de educación destinadas para dichos sujetos, así lo exige la razón, pues teniendo más proporciones y lugar que los de otra clase, adquieren por este medio unos conocimientos que no son fáciles de explicar, y con ellos saben discernir en todos los ramos de las Artes, lo malo, mediano y mejor por principios, y no pasarían el bochorno de estar en una sociedad de gentes instruidas sin entender su lenguaje, tal como

si oyeran hablar el árabe, sin poder contestar a nada y si lo hacen dan motivo a que les censuren.

El método que se observa por lo común, es igual al de todas las Academias, su apertura es a principios de Noviembre y concluye (por causa de los grandes calores) el último día de Abril. Sus clases son seis: dos de principios, una el modelo de yeso, la clase del Natural ó modelo vivo, para ellas están solo un Director de Pintura y otro de Escultura y dos Tenientes de ambas facultades, y la clase de Arquitectura con un Director y su Teniente; y en cuanto a lo que se adelanta no se puede dudar que además de los Discípulos de la Academia que han fallecido, hay aún varios que pueden manifestar no han perdido el tiempo y les ha sido muy útil la Academia de Bellas Artes de Sevilla; y particularmente se nota la utilidad de tal establecimiento y los progresos que ha proporcionado, comparando la deformidad y falta de reglas con que se ejecutaban en esta Ciudad las obras que necesitan dibujo, incluyendo aún las de oficios mecánicos, con particularidad la de carpintería, antes que se fundase y protegiese la Academia, con los resultados que han sido consiguientes a la educación dada por esta, y están a la vista en el último tiempo.

Sevilla, Febrero de 1813.

Joaquín Cortes

7. NOTA DE TODOS LOS ARTISTAS QUE PERTENECIERON A LA REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SANTA ISABEL: 1775-1850.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Legajo 4.

Nota de todos los Artistas que pertenecieron à la Academia de Nobles artes de Santa Ysabel desde el año de 1775 à la fecha con expresión de sus nombres y Categorías.

<i>folio de las actas</i>	<i>fecha de las mismas</i>	<i>Nombre de los Artistas</i>	<i>Categoría</i>	<i>Facultad</i>
1º	Octº 26 de 1775	D ⁿ . Pedro del Pozo	D ^r . Gral.	Pintura
Id	Id	D ⁿ . Juan de Espinal	Director	Id
Id	Id	D ⁿ . Blas Molner	Id	Escultura
Id	Id	D ⁿ . Pedro Miguel Guerrero	Id	Arquit ^a .
Id	Id	D ⁿ . Fran ^{co} . Miguel Jimenez	T ^{te} . de D ^r .	Pintura y Secretario
Id	Id	D ⁿ . Cristobal Ramos	Id – id	Escultura
Id	id	D ⁿ . Lucas Sintora	Id – id	Arquitect ^a .
3	Junio 1º de 1781	Por fallecimiento de D ⁿ . Pedro Miguel Guerrero D ^r . de Arquitect ^a . fuè nombrado p ^a . este cargo à D ⁿ . Lucas Sintora y p ^a . Teniente Director à D ⁿ . Fran ^{co} . de Paula Guerrero.		
3 vuelto	Octº. 24 de 1784	D ⁿ . Juan de Dios Fernandez	T ^{te} . D ^r .	Pintura
10	6 Novº. de 1785	Por fallecimiento del Director Pral. D ⁿ . Pedro del Pozo fuè nombrado p ^a . este cargo à el que solo hera Director D ⁿ . Fran ^{co} . Miguel Jimenez.		

22	Enero 28 de 1793	<i>Por fallecimiento del D^r. Pral. de Pintura Dⁿ. Fran^{co}. Miguel Gimenez fue nombrado Dⁿ. Blas Molner p^a. este cargo: Dⁿ. Juan de Dios Fernandez Teniente D^r. lo fuè p^a. Director Primero; y Dⁿ. José Huelva, Secretario en aquella fha. fuè nombrado Teniente D^r. de Pintura interino.</i>
23	Oct ^e . 29 de 1799	<i>Por fallecimiento de Dⁿ. Cristoval Ramos, Teniente D^r. de Escultura fuè nombrado p^a. este cargo Dⁿ. Fran^{co}. Pardo.</i>
23 vuelto	Enero 6 de 801	<i>Por defunsion de Dⁿ. Juan de Dios Fernandez D^r. Pral. de Pintura fuè nombrado p^a. este cargo interinamente Dⁿ. José de Guerra. Por muerte de Dⁿ. Fran^{co}. Pardo Teniente D^r. de Escultura fuè nombrado p^a. este cargo Dⁿ. Martin Gutierrez; y por fallecimiento de Dⁿ. Lucas Sintora Director de Arquitectura fuè nombrado Dⁿ. Fran^{co}. de Paula Guerrero: y á Dⁿ. Fernando Rosales Teniente de Arquitectura.</i>
26	Nov ^e . 7 de 1802	<i>Estando en la Corte de Madrid Dⁿ. Joaquin Cortes estudiando con pension de esta Academia, fuè nombrado p^r. el Rey p^a. copiar cuadros de Murillo que ecsistian en la Casa Caridad de esta Ciudad y la Academia le nombró para su Director Pral. de Pintura: p^a. Teniente á Dⁿ. José de Guerra; y á Dⁿ. José Becquer p^a. enseñar gravado.</i>
29	Nov ^e . 30 de 1810	<i>Por emigrasion de Dⁿ. Fran^{co}. Guerrero primer Director de Arquitectura, fuè nombrado p^a. este cargo á Dⁿ. Fernando Rosales, q^e. antes hera Teniente de Director, p^a. cuyo destino de Teniente se nombró á Dⁿ. Miguel Albín. Por emigracion de Dⁿ. Martin Gutierrez 2º Director de Escultura fuè nombrado Dⁿ. Juan de Astorga.</i>
30	Enero 12 de 1811	<i>Por defuncion de Dⁿ. José de Guerra Teniente D^r. de Pint^a. fuè nombrado p^a. este cargo á Dⁿ. Joaquin de Cabra y Bejarano, Srio q^e. era de la Academia, y Dⁿ. Juan de Escacena Teniente Direct^r. int^o.</i>
31	En 15 de	<i>fuè nombrado en propiedad Dⁿ. Joaquin Cabra y</i>

	<i>Enero 1811</i>	<i>Bejarano en el destino de Teniente D^r. de Pintura q^e. se la hize p^r. el acuerdo anterior.</i>
34	<i>Enero 18 de 1812</i>	<i>Por defuncion de Dⁿ. Blas Molner Director 1^o de Escultura, fué nombrado á el que solo p^a. esta plaza Teniente efectivo al 2^o Director interino Dⁿ. Juan de Astorga</i>
38.-v ^{to} .	<i>Enero 23 de 1814</i>	<i>Por fallecimiento de Dⁿ. Juan de Escacena Teniente Director de Pintura fué nombrado p^a. este cargo á Dⁿ. Andres Rosi; y á Dⁿ. José Maria Arango con la plaza de Ayudante de Pintura.</i>
39.	<i>Oct^e. 20 de 1814</i>	<i>Habiendo mejorado de su emigracion Dⁿ. Martin Gutierrez segundo Director q^e. fué de Escultura, fué nombrado 1^{er}. Director.</i>
43.	<i>Oct^e. 20 de 1817</i>	<i>fue nombrado Ayudante de Arquitectura Dⁿ. Manuel Morales</i>
44 v ^{to} .	<i>Ab^l. 25 de 1820</i>	<i>Por fallecimiento de Dⁿ. Fran.^{co}. Guerrero Director de Arquitectura fué nombrado para este cargo à el q. solo era Teniente Dⁿ. Fernando Rosales</i>
45 v ^{to} .	<i>Oct^e. 31. 1822.</i>	<i>fué nombrado Teniente Ayudante de Pintura Dⁿ. José Maria Arango</i>
49.	<i>Ab^l. 9 de 1825</i>	<i>Por fallecimiento del Director de Escultura Dⁿ. Martin Gutierrez fué nombrado p^a. este cargo Dⁿ. Juan de Astorga</i>
50 v ^{to} . 51.	<i>Dic^e. 20. 1825.</i>	<i>Por fallecimiento de Dⁿ. Joaquin Cabral Bejarano segundo Teniente Director de Pintura fué nombrado Dⁿ. José Arango. Se nombrño à Dⁿ. José Gutiérrez primer Ayudante de Pintura. Se nombró también à Dⁿ. Ant^o. Cabral y Bejarano p^a. enseñar en la Clase de Arquitectura, la perspectiva.</i>
58.	<i>Oct^e. 23 1827.</i>	<i>Se nombraron p^a. Director de la Clase de Geometria practica y descriptiva à Dⁿ. Melchor Cano. Para Director</i>

		<i>de Matematicas á Dⁿ. José Otero; Para Director de Adorno à Dⁿ. Juan Lizazoain. Para Teniente Direct^r. de Escultura à Dⁿ. Rafael Rañon y p^a. Ayudante de Escultura à Dⁿ. Gabriel Astorga</i>
64	Oct ^e . 12, 1828	<i>Aparece Dⁿ. Salustiano Ardanas sin consta su nombramiento, pero p^r. notoriedad se sabe fué Director de Matemáticas</i>
65 v ^{to} .	feb ^o 1 ^o de 1829.	<i>Practicado un arreglo de Profesores resultaron nombrados p^a. Directores de Pintura à Dⁿ. Joaqⁿ. M^a. Cortes y Dⁿ. José Arango, p^a. Tenientes á Dⁿ. Andres Rosi, Dⁿ. José Maria Gutierrez y Dⁿ. Jose Escacena, p^a. Director de Escultura á Dⁿ. Juan de Astorga y p^a. Teniente à Dⁿ. fran^{co}. Coromina, p^a. Director de Arquitectura à Dⁿ. Melchor Cano y Dⁿ. José Otero, y para Teniente à Dⁿ. Salustiano Ardanas, Dⁿ. Mariano del Rio y Dⁿ. José Andres y p^a. Director de la Clase de Adorno á Dⁿ. Juan Lizazoain.</i>
82 v ^{to} .	Mzo. 5 de 1835.	<i>Se nombró al Teniente Dⁿ. Andrés Rosi la Plaza de Director interino p^r. muerte de Cortes: à Dⁿ. José Becquer y Dⁿ. José Gutierrez⁹⁷² p^a. las plazas de Teniente, vacantes p^r. muerte de Dⁿ. José Arango y p^r. el nombramiento interino q. se le hacia al Rosi: á Dⁿ. Gabriel Astorga p^a. Ayudante, y à Dⁿ. José Basescourt⁹⁷³ p^a. la dirección de la clase de Matematicas interin la desision del Sr. Ardanas q^e. la servía, van permaneciendo ó aceptando la q^e. estaba nombrada p^r. la Sociedad Economica: quedando suprimida la clase de Geometria práctica y descriptiva distribuyendose el sueldo de dicha clase entre los Directores de las de Arquitectura y Adorno.</i>
84.	Ab ^l . 2 de 1835	<i>No habiendo aceptado la plaza de Ayudante Dⁿ. Gabriel Astorga se nombró à Dⁿ. Ant^o. Quesada p^o. aunque el acta</i>

⁹⁷² }p.p^r. equivocacion dice José siendo Salvador Gutierrez [incluido en doc original]

⁹⁷³ Correcto: Bassecourt

		<i>dice Dⁿ. José debe ser p^r. equivocacion.</i>
90.	<i>Mzo. 4. 1841.</i>	<i>Por fallecimiento del Teniente Director Dⁿ. José Becquer fué nombrado con este cargo Dⁿ. Ant^o. Quesada, y p^a. Ayudante à Dⁿ. Manuel Barron.</i>
91	<i>Oct^e. 29. 1842.</i>	<i>Por fallecimien^{to}. del D^r. de Arquitectura Dⁿ. Melchor cano se acordó nombrar interin comente a Dⁿ. Juan Manuel Caballero y á Dⁿ. Manuel de la Peña en la Clase de Matematicas q^e. desempeñaba el Sr de Caballero.</i>
92	<i>Mayo 13 1843</i>	<i>Tomó posesion del destino de Director gral. p^a. q. fué nombrado condisionalmente p^r. la Academia en 7 de Mayo de 1835 y aprobado p^r. S.M. en 6 de Abril del mismo año Dⁿ. José Gutierrez de la Vega</i>
98	<i>Oct^e. 26 1843</i>	<i>Se desistio Dⁿ. Manuel de la Peña de la clase de Matematicas q^e. desempeñaba interinamente</i>
104	<i>Enero 29 1844</i>	<i>Fué nombrado en propiedad p^a la Direct^{or}. de Arquitectura Dⁿ. Juan Man^l. Caballero: Para Ten^{te}. D^r. de Pintura Dⁿ. Manuel Barron; y p^a. Ayudante Dⁿ. José Romero: p^a. Director de la clase de Matematicas y p^r. solo el tiempo de aquel curso fuè nombrado Dⁿ. Manuel de Zayas.</i>
13 v ^{to} .	<i>Dic^e. 13 1845</i>	<i>Se nombró à Dⁿ. Manuel de Zayas Direct^{or}. de Matematicas y à Dⁿ. José de Freyre p^a. la enseñanza del primer año.</i>
	<i>Junio 1^o 1781</i>	<i>En este acta aparece q^e. la presidió el Sr. Dⁿ. Fran^{co}. de Bruna y Ahumada, como Protector de la Academia. Y p^r. otra acta resulta q^e. murio siendo Protector en 27 de Ab^l. de 1807</i>
29	<i>Junio. 21. 1807</i>	<i>Fue recibido p^r. la Academia y cumplimentado à su nuevo Protector Dⁿ. Eusebio de Herrera Teniente de Alcayde de los R^s. Alcazares y Mariscal de Campo.</i>
29.	<i>Nov^e. 30. 1810</i>	<i>Aparece como Protector de la Academia el Ecsmo. Sr. Dⁿ. Blas de Aranda.</i>

31.	febº. 7. 1811.	<i>Tomó posesion como Protector de la Academia, el Ecsmo. Sr. Dº. Joaquin Leandro de Solis Prefecto de Sevilla</i>
34. vto.		<i>Por oficio inserto en este folio aparece como Prefecto de Sevilla el Sr. Conde de Montarco sin qº. conste la toma de posesion como Protector de la Academia. La fha. de dicho oficio 24. De febrero de 1812. En seguida aparece otro oficio incerto de 22 de Abril del referido año de 1812 aunqº. aparece como Prefecto el Concejero de Estado Dº. Joaquin Maria Sotelo</i>
55	Mayo 23. 1827.	<i>Por Rº. Orden de 17 de Abº. de 1827 fuè nombrado Presidº. de la Academia el Ecsmo. Sr. Dº. Manº. de Arjona, Acistente de Sevilla.</i>
58	Octº. 23. 1827.	<i>Se nombraron vocales à el Sr. Dº. Nicolas Luo y Garro, Prebendado de esta Catedral, al Sr. Dº. Franº. Pereyra _id_id_ Al Sr. Marques de Rivas, al Sr. Dº. José Villanueva y Arevalo, al Sr. Marquez de Gandul, á Dº. Juan Miguel Arambide, al Sr. Dº. Salustiano Ardanas, al Sr. Dº. Salvador Sebastian y al Sr. Dº. Vicente Anduezar</i>
64	Octº. 12. 1828.	<i>Se nombraron Vocales al Ecsmo. Sr. Marquez de las Amarillas Sr. Dº. Manº. Velasco Yntendº. de Ejercito: Sr. Dº. Joaquin Maria Sotelo, fiscal juvilado del Supº. Concejo de la Guerra: y el Sr. Dº. José Lopez Rubio Srio. del Rº. Consulado, y de la Academia en virtud de nombramiento de 12 de Octº. de 1828 aprobado pº. la de San fernando</i>
81	febº.27. 1835	<i>Se nombro Vice-Precidente al Sr. Dº. Manuel de Velasco</i>
82 vº.	Mayo. 5. 1835	<i>Se nombraron Conciliarios al Ecsmo. Sr. Dº. Julio O Nell Marques de la Granja, el Sr. Dº. Manuel Lopez Cepero, Canonigo de esta Sta. Yglesia, el Sr. Dº. Manuel Maria Rocillo individuo del Ecsmo. Ayuntamiento, y el Sr. Dº. Pedro Garcia del Comercio. Cuyos nombramº. fueron aprobados pº. la Academia de San Fernando.</i>

89	Enero 22. 1841	<i>Aparece el desestimiento del cargo de Conciliario y Srio. q^e. desempeñaba Dⁿ. José Lopez Rubio.</i>
91	Oct ^e . 29 de 1842	<i>Aparece el desestimiento del cargo de Conciliario q^e. desempeñaba el Sr. Marquez de Rivas; y aparece como Precid^{te}. de la Academia el Gefe Politico Dⁿ. Fran^{co}. Moreno.</i>
92	Mayo 13. 1843	<i>Aparece como Precid^{te}. de la Acad^a. el Sr. Gefe Politico Dⁿ. Carlos Gonzalez Llanos, y fué nombrado à propuesta de dho Sr. Gefe p^a Conciliario con el cargo de Srio. el Sr. Dⁿ. Vicente M. Casajús, el Concejo de S.M. su Srio. honorario &^a &^a- q^e. tomó posesion el 21 de Mayo de 1843</i>
93	Mayo 21. 1843	<i>Aparecen nombrados p^a Conciliarios el Ecsmo. Sr. Duque de Rivas p^a Vice-Presidente: Dⁿ. Domingo Aluga Dⁿ. Man^l. Bayo, Dⁿ. José Benjumea Dⁿ. Ysidoro Garcia de la Mata: Dⁿ. Rafael Chichon, q^e. no aceptaron y Dⁿ. Cristoval Ruiz Salcedo y Dⁿ. Man^l. Cano, q^e. aceptaron.</i>
98.	Oct ^e . 26. 1843	<i>fue nombrado Conciliario el Sr. Brigadier Coronel de Artilleria Dⁿ. Juan Senovilla</i>
99	Dic ^e . 21. 1843	<i>Se nombraron Conciliarios al Ecsmo. Sor. Dⁿ. Manuel Gaviria y al Sr. Dⁿ. José Villaseñor y Rodrig^z.</i>
114	Mayo 5.1844	<i>Tomo posesion de la Presidencia el Sr. Dⁿ. José Maria Ybzeta como Gefe Politico de la Prov^a.</i>
120	Mayo 28. 1844	<i>Se nombró Conciliario al Relator de esta Audiencia Dⁿ. Ant^o. Freyre</i>
132	Junio 30. 1844	<i>Se nombró Conciliario al Sr. Dⁿ. Manuel Campos y Oviedo</i>
139 v ^{to} .	Agt ^o . 25. 1844	<i>Se nombró Conciliario al Sr. Dⁿ. Joaquin Copeyro del Villar, Yntenden^{te}. de esa Prov^a.</i>
14 3 v ^{to} .	Set. 8. 1844	<i>Se nombró Conciliario al Sr. Marques de la Motilla. Academicos de honor à los Sres. Dⁿ. Juan Brabo Murillo Abogado en Madrid, y Dⁿ. Juan de Ramon Carvonell, Comandante de Yngenieros</i>

152	Oct ^e . 27. 1844	<i>Se pasaron los oficios de nombramiento de Conciliarios al Alcalde del Ayuntamien^{to}. y Vice-Presidente de la Junta de Comercio; y se nombraron Academicos de honor á los Sres. Dⁿ. Antonio Colon y Dⁿ. Miguel Carvajal.</i>
155.	Dic ^e . 1 ^o . 1844.	<i>Se nombró Conciliario al Sr. Dⁿ. José Joaquin de Lezaca</i>
		<u><i>Libro nuevo</i></u>
20. v ^{to} .	Mayo 9. 1846	<i>Se nombraron Academicos de honor Corresponsal al Sr. Dⁿ. Jose Huet y al Ecsmo. Sr. Dⁿ. Luis Lopez Ballesteros.</i>
25	Feb ^o . 28. de 47	<i>Se nombró academico de honor à Dⁿ. José La-Coba.</i>
26 v ^{to} .	Mzo. 31 de 47	<i>Aparece hecho cargo del nombarm.^{to}. de Academico de honor el Ecsmo. Sr. General de Yngenieros Dⁿ. José Prieto</i>
26 v ^{to} .	Mzo. 31 de 47	<i>Aparecen nombrados Academicos de honor los Sres. Dⁿ. Andres Juez Sarmiento y Dⁿ. Balbino Marron y Dⁿ. Angel Ayala.</i>
33. v ^{to} .	Julio 31 de 47	<i>Aparecen nombrados Academicos de honor el Sor. Dⁿ. Manuel Barron</i>
35. v ^{to} .	Set ^e . 10 de 47.	<i>Aparecen nombrados Academico de honor el Sor. Yngeniero de Canales y Caminos Dⁿ. Elias Aguino.</i>
37.	Oct ^e . 31 de 47	<i>Aparecen nombrados Academicos honorarios Dⁿ. Joaquin Becquer, Dⁿ. José Beneni y Dⁿ. Man^l. Rodrig^z.</i>
38.	Nov ^e . 23 de 47	<i>Aparecen nombrados Academicos honorarios Dⁿ. Manuel Bedmar y Dⁿ. José Roldan.</i>
	Nov ^e . 27 de 47.	<i>Se nombró Academico honorario al Sr. Dⁿ. José Benjumea.</i>
	Enero 5. de 1848	<i>Aparecen nombrados Academicos honorarios los Sres. Dⁿ. José Gutiérrez Hurtado, Dⁿ. Fran^{co}. de la Borbolla y Dⁿ. Manuel Bayo y el Ecsmo. Sr. Ministro de la Gubernacion, este à propuesta del Sr. Casajus.</i>
43 ^{vto}	12 Abri 1848.	<i>Se nombró Academico de mérito à Dⁿ. Gabriel Astorga</i>
45	6 Nov. 48.	<i>Se nombró à Dⁿ. Man^l. Cano, Vice presi^{te}. int^o.</i>

45 ^{vto}	6 Nov. 48.	“ “ al E D ⁿ . Cano Acad ^{co} . honorario
47 ^{vto}	7 Ju ^o . 49.	“ “ al Jenaro Novella Acad ^{co} .
49 ^{vto}	11 Junio 1849	“ “ D. José Escacena Acad ^{co} . de honor.
55 ^{vto}	26 Ju ^o . 1850	En este día el Sr. Gefe Politico dió al Secretario una R.O. y se fué leida conformandose S.M. con la propuesta del dicho Sor. Gefe que habia designado nombrar p ^a Vicepresidente, Conciliario y Academico a los sugetos q ^e . en la misma R.O. se denominaron p ^a . constituir la Acad ^a . seg ⁿ . la nueva organizacion de las Academias, en cuanto la antigua y no se habia denominado su Sr = Ysatez
	26 Ju ^o . 1850.	

8. INFORME DE LOS VOCALES DE LA COMISIÓN DE MONUMENTOS SOBRE EL ESTADO DE LAS REFORMAS CONCLUIDAS EN EL MUSEO EN 1897.

Legajo 94. Expediente N° 13.

Ynforme de los dos vocales de la Comision de Monumentos Sres. Ariza y Caballero Ynfante que intervienen en los asuntos del Museo aprobando las reformas hechas en el mismo. 31-III-1897.

La atenta comunicacion de V.S. fecha 20 del corriente nos impone el grato deber de contestarla dandole cuenta del resultado de nuestra visita al Museo provincial con el caracter de Vocales de la Comision de Monumentos que representamos en esa respetable Academia.

Antes de todo manifestaremos a V.S. que la competencia extraordinaria que en nosotros cree ver es hija solamente de su bondad, pero no por inmerecida dejamos de estimarla haciendo constar el testimonio de nuestro agradecimiento.

Dicho esto pasamos à darle cuenta del resultado dela visita que hicimos el 25 del presente mes examinando algunas de las reformas hechas en el Museo provincial de la digna presidencia de V.S. ampliandolo con nuevas salas en donde colocados y clasificados por épocas los cuadros y esculturas procedentes de Yglesias suprimidas, puedan servir para su estudio y enseñanza.

Con efecto hemos notado y sinceramente aplaudido que en el salón principal ó sea antigua Yglesia, se han rasgado dos puertas en forma de arcos, á derecha è izquierda de lo que fue capilla mayor, que dan entrada la una á sala llamada del Cristo y en ella aparecen convenientemente presentados cuadros y tablas pertenecientes al siglo XVI transicion del gótico al renacimiento.

Entre ellos pueden citarse con especialidad los de Frutet, Martin de Bos, una copia de Volterra, Juan del Castillo maestro del inmortal Murillo y otros anonimos de varias escuelas y no despreciables en mérito.

En la otra sala se han reunido y dado convenientemente colocacion à fragmentos esculturales procedentes de Yglesias suprimidas entre los cuales hay algunos muy apreciables.

En la parte alta del edificio hanse dispuesto dos salas nuevas cuyo pensamiento es en todos conceptos digno de alabanza. En una de ellas se colocan cuadros del siglo XVII, entre ellos, de Zurbaran, Pacheco, Sebastian Gomez, Juan Simon Gutierrez, Alonso Cano, Arteaga, Cornelio Scut y otros anonimos de la escuela Sevillana.

En la obra tambien y en la misma forma se colocan cuadros del siglo XVIII, entre ellos, de Domingo Martinez, Juan Espinar, Andres Perez, Soriano y ocho de la Fabrica de Tabacos que representan las fiestas por la exaltacion al trono de España del Sr. D. Fernando VI, con otros anonimos apreciables.

Terminados estos ligerisimos apuntes, que hacemos con el solo obgeto de que pueda formarse una idea de las importantes reformas acometidas con incesable celo y perseverancia laudabilisima por V.S. y llevadas á termino feliz de una manera acertadisima, deberiamos terminar aqui, pero no lo haremos sin antes dejar consignada nuestra admiracion y complacencias, por tan utiles reformas, y porque conocedores del anterior estado del Museo provincial causa grata sorpresa ver realizado, en poco tiempo y con pericia que, hace tiempo, reclamaban nuestro notabilisimo Museo y el bueno nombre de Sevilla.

Reciba V.S. por ello nuestra calurosa y leal enhorabuena, por que, como era de esperar, no han sido desmentidas en esta dificil y delicada ocasión sus relevantes dotes é indispensable competencia, así como su amor á las artes y a las glorias patrias.

Dios guarde à V.S. muchos años. Sevilla 31 de Marzo de 1897

Antonio M^a. Ariza

Francisco Caballero Infante

Sr. Presidente de la Academia de primera clase de Bellas Artes de Sevilla

9. LOCALIZACIÓN DE LAS DISTINTAS SEDES DE LA ESCUELA DE NOBLES ARTES EN EL PLANO DE SEVILLA DE PABLO DE OLAVIDE DE 1771⁹⁷⁴:

Leyenda:

1.- Casa Lonja, actual Archivo de Indias. Sede de la primitiva Academia fundada por Murillo, utilizada entre 1660 y 1674.

2.- Alcaicería de la Seda, actual cruce entre Hernando Colón y Florentín. Casa de Eugenio Sánchez Florentin, en funcionamiento en 1759.

3.- Calle Dueñas, casa ubicada *frente al Convento de Dueñas*, propiedad de Francisco Ramírez Portocarrero, administrador de la renta del tabaco de Galicia.

4.- Calle del Puerco, actual Trajano. Local mantenido a expensas de Blas Molner, Luis Pérez y José de Rubira, inaugurado en 1769.

5.- Reales Alcázares, Salón compartido con la Academia de Buenas Letras. Tras un intento de ubicar allí la Escuela en 1771, se deja como lugar de Juntas Generales y actos solemnes.

6.- Plaza Pila Seca nº54, actual Plaza de la Contratación, cruce calle Mariana de Pineda y San Gregorio.

7.- Calle de la Sierpe, frente al Colegio de San Acacio, desde 1775.

⁹⁷⁴ Plano levantado y delineado por Francisco Manuel Coelho, por disposición de D. Pablo de Olavide, asistente de Sevilla. Grabado en talla dulce (aguafuerte y buril) por José Amat, "premiado por la Real Academia de San Fernando".



Ilustración 88. Fragmento del plano de Sevilla encargado por Pablo de Olavide, 1771.

10. LIBRO DE MATRICULAS DE LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES, ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE SANTA ISABEL DE HUNGRÍA.

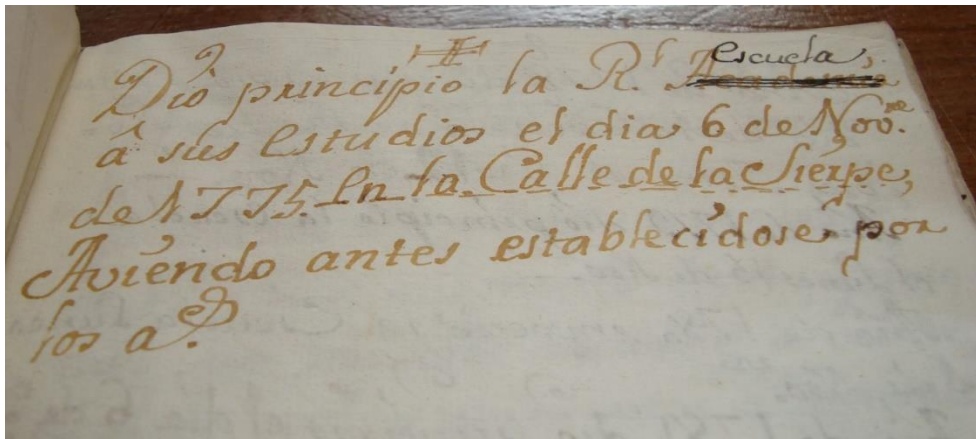


Ilustración 89. Libro de Matriculas de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, p.1, Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría.

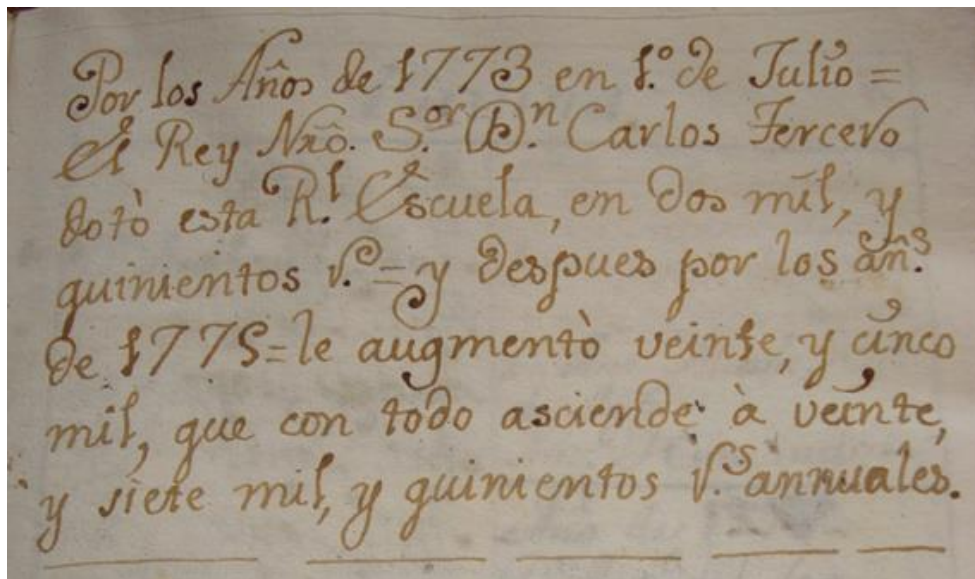


Ilustración 90. Libro de Matriculas de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, p.4, Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría.

11.AUTÓGRAFOS DE LOS PROFESORES DE LA ESCUELA DE NOBLES ARTES EN 1790.

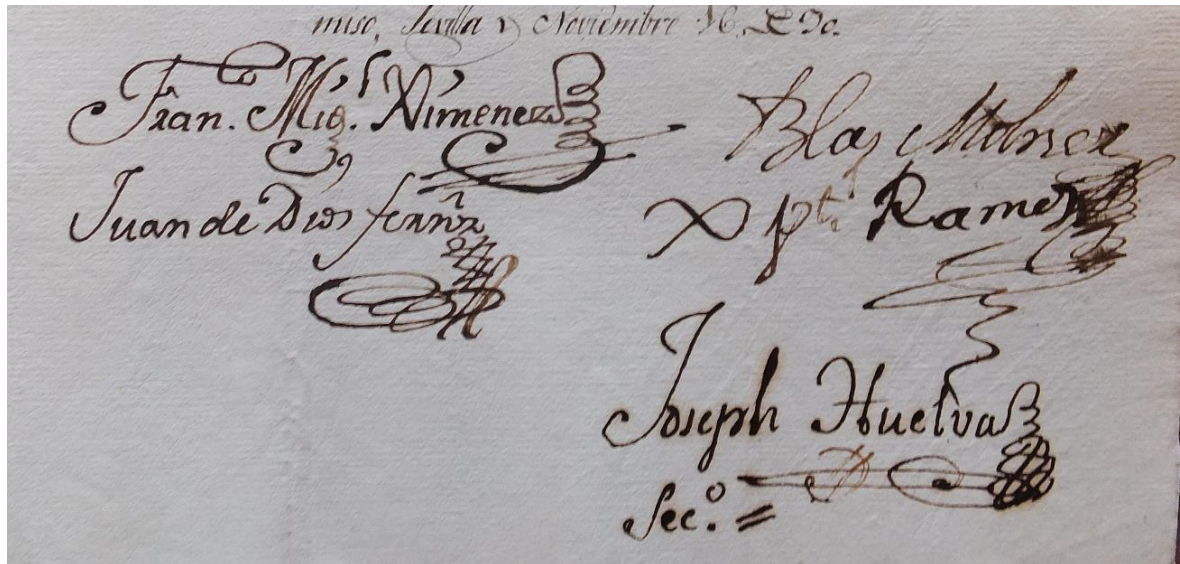


Ilustración 91. Autógrafos de los Profesores de la Escuela de Nobles Artes, 1790, Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Salus Populi Romani Coronada, Basílica de Santa María la Mayor, Roma.....	23
2. La invención del Arte de la Pintura o El Cuadro de las Sombras; atribuido a Murillo, Colección Real de Rumania, Castillo de Sinaia.	31
3. Primitiva capilla de los Pintores de la Hermandad de San Lucas, estado actual, Iglesia de San Andrés de Sevilla.	38
4. Lápida conmemorativa de la fundación de la Academia, colocada en 1982 en el Archivo de Indias.	46
5. Esquina de la Casa Lonja en la que debió ubicarse la Academia de Murillo.....	46
6. Caja del manuscrito fundacional de la Academia de Murillo.	54
7. Retrato de Don Francisco de Bruna y Ahumada, Juan de Dios Fernández, 1771-1801, Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla.....	76
8. Plano de los Reales Alcázares en el S. XVI-XVII.	79
9. Cartografía catastral local de la Escuela de Nobles Artes en la actualidad.	80
10. Fotografía actual del local de la Escuela de Nobles Artes, c/ Mariana de Pineda...	80
11. Hernán Cortés llegando a Méjico, Vicente Alanís, 1778, Museo de Bellas Artes de Sevilla.	122
12. Hernán Cortés llegando a Méjico, Juan de Dios Fernández, 1778, Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.	123
13. Moneda Conmemorativa primer certamen Escuela de Nobles Artes, 1778.....	124
14. Cartel de anuncio de un certamen artístico, Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría.....	128
15. Doble Trinidad, Murillo, 1681-1682, <i>National Gallery</i> , Londres.....	130
16. Santo Tomás de Villanueva, Murillo, 1668, Museo de Bellas Artes de Sevilla. ..	131
17. Grabado de La Escuela de Atenas, Volpato, ca. 1784.....	136
18. <i>Effigies cognitae in Scholae Atheniensis Tabula depictae</i> , Volpato, 1778-1779..	136
19. Academia, Pompeo Batoni, 1765-1768, Museo del Prado, Colección Real.	137
20. Aula de dibujos de modelos al natural, José Gómez de Navia, 1781, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.	146

21. Sala de modelo natural en una academia de bellas artes, 1791, José Joaquín de Troconiz, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.	147
22. " <i>Historia de la composición del cuerpo humano</i> " p. 64, Juan Valverde de Hamusco, Gaspar Becerra, Nicolás Beatrizet, 1560.	148
23. " <i>Les mesures de l'Hercule Farnèse</i> ", Gérard Audran, en <i>Les Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité</i> , Paris, 1683.	150
24. Adoración de los Magos, Diego Velázquez, 1619, Museo del Prado, Madrid.	165
25. Fauno danzando, José Ramón González, 1822, Universidad de Sevilla.....	203
26. Fauno danzando, Universidad de Sevilla.	204
27. Fauno danzando, Francisca Molins de Casajús, 1848, Universidad de Sevilla. ...	205
28. Cabeza de Niobe, Universidad de Sevilla.	206
29. San Jerónimo, Carlos González, Universidad de Sevilla.	208
30. Mano izquierda semicerrada, Francisco Tristán, 1847, Universidad de Sevilla. ..	209
31. Mano masculina con haz de rayos, siglo II, procedente del Conjunto Arqueológico de Itálica, Museo Arqueológico de Sevilla.	209
32. Cabeza de hijo de Laocoonte, Universidad de Sevilla.	210
33. Los Luchadores, Juan Navarro, 1777, Universidad de Sevilla.	211
34. Los Luchadores, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.	211
35. Iglesia del Convento de San Buenaventura de Sevilla.	233
36. Retrato de Manuel López Cepero, incluido en Velázquez Sánchez, José; Anales de Sevilla de 1800 a 1850, Sevilla, 1872.	243
37. Detalle del Vulgo de Colcheros, enclave del Hospital del Espíritu Santo, depósito de bienes desamortizados.	247
38. La Cofradía del Gran Poder por la Cerrajería, Gonzalo Bilbao, ilustración incluida en Montoto, Luis; La Calle de las Sierpes, Sevilla, p.19.	280
39. Cruz de Cerrajería de Sebastián Conde, 1692, Plaza de la Santa Cruz, Sevilla....	281
40. Primera autorización para acceder al Museo de Bellas Artes de Sevilla.	283
41. Vista del Paseo del Museo en su inauguración en 1846, dibujo de A. Martí grabado incluido en Álvarez Miranda, Vicente; Glorias de Sevilla, 1849.....	286
42. Francisco de Paula Escribano, Visita de la familia del Conde de Ybarra al Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1856.....	288

43. Grabado del San Jerónimo de Torrigiano, dibujo de A. Martí, grabado incluido en Álvarez Miranda, Vicente; Glorias de Sevilla, 1849.....	291
44. Ilustración incluida en el Semanario Pintoresco Español, 28-XI-1847.....	301
45. Piezas arqueológicas, galería del Museo de Bellas Artes de Sevilla.....	317
46. Cristo de la Clemencia, Martínez Montañés, 1603-1606, Catedral de Sevilla.....	335
47. Primer Catálogo del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1850.....	340
48. Retrato de Murillo, Antonio Cabral Bejarano, 1852, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.	361
49. Retrato de Manuel López Cepero, Francisco Cabral y Aguado, 1858, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.	362
50. Lápida conmemorativa de Murillo, Plaza de Santa Cruz de Sevilla.	385
51. Estatua de Murillo, Sabino de Medina, 1864, Plaza del Museo, Sevilla.....	388
52. Fotografía de la Estatua de Murillo. J. Laurent, 1870 aprox.	389
53. Planta del Proyecto de Escalera para la Escuela Profesional de Bellas Artes, Demetrio de los Ríos, 1859, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes.....	397
54. Alzado del Proyecto de Escalera para la Escuela Profesional de Bellas Artes, Demetrio de los Ríos, 1859, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes.....	398
55. Plano de la planta baja del edificio del Museo, espacios destinados a Escuela Profesional de Bellas Artes, Joaquín Fernández, Sevilla 15 de abril de 1863,	402
56. Plano de obras proyectadas en el Salón Murillo, Balbino Marrón, 9 de octubre de 1865, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes.	407
57. D ^a Berenguela coronando a su hijo Fernando III, Mariano de la Roca, 1866.	418
58. Lavanderas de La Varenne, Francia, Martín Rico y Ortega, 1865.....	419
59. Virgen del Rosario, Cristóbal de Augusta, procedente del Convento Madre de Dios, 1577, Museo de Bellas Artes de Sevilla.	429
60. Cristo ayudado por el Cirineo, procedente de la Iglesia de San Felipe Neri, 1770, Museo de Bellas Artes de Sevilla.	429
61. Cabeza de Hércules Farnesio, Andrés Díaz, Universidad de Sevilla.	434
62. Fotografía de "La Virgen de la Servilleta", Emilio Beauchy Cano.....	435
63. Fotografía de la fachada principal del Museo, J. Laurent.	436
64. San Pedro y San Pablo, Zurbarán, Iglesia de San Esteban, Sevilla.	451

65. Jesús atado á la columna y los Santos Mónica, Pedro y Agustín, Pedro de Campaña, Iglesia de Santa Catalina, Sevilla.	455
66. Tríptico del Calvario, Frans Francken I, Museo de Bellas Artes de Sevilla.	470
67. Plano del Museo de Bellas Artes de Sevilla, Alejandro Guichot y Sierra, El cicerone de Sevilla, Sevilla, 1935, vol. 2, p. 7, 1935.	489
68. Recortes del Boletín oficial de la Provincia de Sevilla, nº57, 4-IX-1891.	494
69. Detalle del alicatado del patio principal del Museo de Bellas Artes de Sevilla.	498
70. Fotografía Patio del Museo de Bellas Artes, Revista La Esfera, 6-12-1930.	499
71. Grabados de las Estancias Vaticanas, Pietro Brognoli, Universidad de Sevilla. ..	509
72. Grabado de la Escuela de Atenas, dibujo de Filippo Severatti y grabado por Alessandro Porretti, Universidad de Sevilla.	510
73. El Expolio, El Greco, 1577-1579, Catedral de Toledo.	514
74. Caballero desconocido, Juan Carreño de Miranda.	515
75. La Lamentación, Pedro Millán, Museo del Hermitage, San Petersburgo.	517
76. Dibujo académico de Francisco Bergara realizado en 1749 en Roma, Colección de dibujos académicos de la Universidad de Sevilla.	520
77. Inmaculada Concepción “la Colosal”, Murillo, Museo Bellas Artes de Sevilla.	523
78. Vaciado en yeso del Friso del Partenón, Universidad de Sevilla.	525
79. Las postrimerías de Fernando III el Santo, Virgilio Mattoni, 1887, Alcázar de Sevilla, Depósito del Museo del Prado.	527
80. Los padres del Celebrante después de la Misa nueva, José Alcázar Tejedor, 1887, Museo del Prado.	528
81. La primera contienda, Antonio Susillo, 1885.	529
82. Pedir limosna para enterrar el cuerpo de D. Álvaro Luna, Manuel Ramírez, 1881, Museo de Jaén, Depósito del Museo Nacional del Prado.	530
83. Domingo Fernández, Leda y el Cisne, 1888, Museo de Bellas Artes de Sevilla. .	531
84. Carro del Pregón de la Máscara, Domingo Martínez, 1748-1749, Museo de Bellas Artes de Sevilla.	533
85. Retrato de D. Juan Eusebio García Príncipe, de Diego López.	536
86. Retrato de su hijo Jorge Manuel, El Greco, 1597-1603, Museo de Bellas Artes de Sevilla.	538

87. Claustro Mayor de la Merced, Gonzalo Bilbao, 1905-1910, Museo de Bellas Artes de Sevilla.	583
88. Fragmento del plano de Sevilla encargado por Pablo de Olavide, 1771.....	638
89. Libro de Matriculas de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, p.1, Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría.....	639
90. Libro de Matriculas de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, p.4, Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría.....	639
91. Autógrafos de los Profesores de la Escuela de Nobles Artes, 1790, Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría.....	641

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES.

BIBLIOGRAFÍA.

- AA.VV., *Guía Artística de Sevilla y su Provincia*, Sevilla, 1981.
- AA.VV., *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, Madrid, 2007.
- Aguilar Gutiérrez, Juan; “Las pinturas murales del Museo de Bellas Artes de Sevilla y su restauración”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte (Universidad de Sevilla)*, nº. 5, Sevilla, 1992, pp. 11-34.
- Aguilar Piñal, *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*, Madrid, 1966.
- Almagro Gorbea, Martín; Pérez Alcorta, María Cruz; Moneo Rodríguez, Teresa; *Medallas Españolas*, Madrid, 2005.
- Alonso, Carlos; “La provincia de Andalucía a la vigilia de la exclaustación. Listas de conventos y de frailes de 1816 y de 1826”, en *Archivo Agustiniano*, Vol. 83, Nº 201, 1999.
- Álvarez Miranda, Vicente; *Glorias de Sevilla: en armas, letras, ciencias, artes, tradiciones, monumentos, edificios, caracteres, costumbres, estilos, fiestas y espectáculos*, Sevilla, 1849.
- Amador de los Ríos, José; *Sevilla pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1844.
- Amores Martínez, Francisco; “Los antiguos jardines del palacio arzobispal de Umbrete”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte (Universidad de Sevilla)*, nº.17, 2004, pp. 327-342.
- Angulo Iñiguez, Diego; “Un cuadro de Novelli en el Museo de Sevilla”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. VII, 1931, p.63.
 - “La Piedad de Murillo en el Museo de Sevilla. El viaje del pintor a Madrid”, *Archivo Español de Arte*, t. 32, 1959, p.146.
 - “El Calvario de 1538 del Museo de Sevilla”, *Archivo Español del Arte*, nº 177, 1972.

- “Los pasajes de Santo Tomás de Villanueva en el Museo de Sevilla y en la colección Norton Simon de los Ángeles”, *Archivo Español del Arte*, t.46, 1973, p.71.
- *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, Sevilla, 1981.
- Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores; “Un pleito artístico: Granada y el Museo Josefino”, *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, nº.2, 1988.
- Arana de Varflora, Fermín; *Compendio histórico descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía*, Sevilla, 1766.
 - *Compendio histórico descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía...Corregido y añadido por su autor*, Sevilla, 1789.
- Arce y Cacho, Celedonio Nicolás de; *Conversaciones sobre la escultura: compendio historico, teorico y practico de ella, para la mayor ilustracion de los jóvenes dedicados á las bellas Artes de Escultura, Pintura y Arquitectura*, Pamplona, 1786.
- Arena Posadas, Carlos; *Sevilla y el estado: 1892-1923*, Sevilla, 1995.
- Banda y Vargas, Antonio de la; “Los estatutos de la Academia de Murillo”, *Anales de la Universidad Hispalense*, Vol. XXII, 1961.
 - *El Manuscrito de la Academia de Murillo*, Sevilla, 1982.
- Baudouin, Frans; “Metropolis of the Arts”, *Antwerp's Golden Age: the metropolis of the West in the 16th and 17th centuries*, Amberes, 1973, pp. 23-27.
- Bercé, Francoise; *Les premiers travaux de la comisión de monuments historiques. 1837-1848*, Paris, 1979.
- Berchez, Joaquín; *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, 1987.
- Bilbao, Gonzalo; *Discursos leídos en la solemne recepción del académico de número Excmo. Gonzalo Bilbao y Martínez y contestación del Excmo. Marceliano SantaMaría y Sedano celebrada el día 21 de marzo de 1935*, Madrid, 1935.
- Bonnasie, Pierre; *Vocabulario básico de la historia medieval*, Barcelona, 1983.
- Brown, Jonathan; *Velázquez: pintor y cortesano*, Madrid, 1986.
- Bruna y Ahumada, Francisco de; *Oración que en la junta general de la Escuela de las Tres Bellas Artes para el repartimiento de premios pronunció D. Fran^{co}. de*

- Bruna oidor decano de la audiencia de Sevilla, en 14 de julio de 1778, Sevilla, 1778.*
- Busuiocanu, Al; “A Re-Discovered Painting by Murillo: El Cuadro de Las Sombras”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 76, No. 443 (Feb., 1940).
 - Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier; “Textos legales de las desamortizaciones eclesiásticas españolas y con ellas relacionados” en *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium 6/9-IX-2007*, San Lorenzo de El Escorial, 2007.
 - Cansino Casafonda, Ramón; *Nuevo mapa: descripcion iconologica del mundo abreviado: Real máscara de simbolicos triumphos en festiva ostentacion del mas plausible culto por medio de los quatro elementos que ofrecio la... mui leal ciudad de Sevilla en la exaltacion à el throno... de nuestro catholico monarca Fernando VI / por mano de ... D. Ramon Cansino y Casafonda... author... de esta relación*, Sevilla, 1751.
 - Carducho, Vicente; *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, 1979.
 - Carriazo y Arroquia, Juan de Mata; “Correspondencia de Don Antonio Ponz con el Conde del Águila”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Vol. V, nº.14, Madrid, 1929.
 - *Catálogo de los cuadros y esculturas que componen la galería formada por Manuel López Cepero: que ... se sacará a pública subasta en los días del 15 al 30 de mayo del presente año, en la casa número 7 de la Plaza de Alfaro, en la ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1860.
 - Cavallucci, Camillo Jacopo; *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle arti del disegno in Firenze*, Florencia, 1873.
 - Ceán Bermúdez, Juan Agustín; *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.
 - *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la Escuela Sevillana y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Estevan Murillo*; Cádiz, 1806.
 - *Diálogo sobre el arte de la pintura*, Sevilla, 1819.

- Cintora y Aréjula; Bernardo Lucas; *Carta apologética por la nobleza del arte de arquitectura o reflexiones sobre la reparación hecha en el templo del Sagrario*. Sevilla, 1777.
 - *Justa repulsa de ignorantes, y de emulos malignos: carta apologetico-crítica en que se vindica la obra que se esta haciendo en la Lonja de Sevilla...*, Sevilla, 1786.
- Collantes de Terán, Francisco; *Memorias históricas de los establecimientos de caridad de Sevilla y descripción artística de los mismos*, Sevilla, 1884.
- Colón y Colón, Juan; *Sevilla artística*, Sevilla, 1841.
- Cómez Ramos, Rafael; “Coleccionistas de pintura en Sevilla en 1842”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte (Universidad de Sevilla)*, nº 5, 1993, pp. 159-165.
- Corzo Sánchez, Jorge Ramón; “La casa, la tumba y la herencia de Murillo”, *Boletín de Bellas Artes*, nº 24, 1996, págs. 91-120.
 - *La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla: 1660-1674*, Sevilla, 2009.
 - “Las Academias de Bellas Artes de Andalucía. Su Origen, Historia Y Organización Actual”, *Temas de Estética y Arte*, nº 25, 2011, pp. 207-226.
- Cruz y Bahamonde, Nicolás de la; *Viage de España, Francia é Italia*, Cádiz, 1813.
- Cuadra Durán, Fernando de la; *D. Enrique de la Cuadra y Utrera*, Utrera, 1994.
- Cuenca Toribio, José Manuel; *Historia de Sevilla. Del Antiguo al Nuevo Régimen*, Sevilla, 1976.
- Díaz Padrón, Matías; “Nuevas pinturas de Vicente Sellaer identificadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y colecciones madrileñas”, *Archivo Español de Arte*, Tomo 54, Nº 215, 1981, pp. 364-368.
- *Exposición de las últimas adquisiciones: Reales Alcázares: mayo-junio 1970 / Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Madrid, 1970.
- Falcón Márquez, Teodoro; “El legado Montpensier al Ayuntamiento de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, nº3, 1990, pp. 209-220.
- Fernández Chicarro, Concepción; Fernández Gómez, Fernando; *Catálogo del Museo Arqueológico de Sevilla*, 1980, Madrid.

- Fernández Gómez, Marcos; “Un ejemplo de conservación de la arquitectura civil sevillana: la sede del banco Sabadell en la Calle Tetuán (1802-1955)”, *Atrio*, nº. 7, 1995.
- Fernández Rojas, Matilde; *El Convento de la Merced Calzada de Sevilla: actual Museo de Bellas Artes*, Sevilla, 2000.
 - *Patrimonio artístico de las órdenes militares que existieron en Sevilla*, Sevilla, 2006.
 - *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: Benedictinos, Dominicos, Agustinos, Carmelitas y Basilios*; Sevilla, 2008.
 - *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados durante el siglo XX: Trinitarios, Franciscanos, Mercedarios, Jerónimos, Cartujos, Mínimos, Obregones, Menores y Filipenses*; Sevilla, 2009.
- Ferrín Paramio, Rocío; *El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. El Museo Napoleónico*, Sevilla, 2009.
- Ford, Brinsley; *Richard Ford en Sevilla*, Madrid, 1963.
- Ford, Richard; *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa, que describe el país y sus ciudades, los nativos y sus costumbres: Reino de Sevilla*, Madrid, 1980.
- Fraga Iribarne, María Luisa; *Conventos femeninos desaparecidos*, Sevilla, 1993.
- Franchi-Verney, Alessandro; *L'Académie de France à Rome: 1666-1903*, Paris 1904.
- Garófano-Sánchez, Rafael; *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cia*, Sevilla, 1998.
- Gaya Nuño, Juan Antonio; *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958.
- Gestoso y Pérez, José; *Pedro Millán. Ensayo biográfico crítico*, Sevilla, 1884.
 - *Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos religiosos y civiles, y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan*, Sevilla, 1884.
 - *Guía del Alcázar de Sevilla: su historia y descripción: con numerosos fotografados y un plano del palacio*, Sevilla, 1889.

- *Catálogo de las obras que forman la Exposición retrospectiva de la pintura sevillana celebrada en esta ciudad... durante el mes de Abril del presente año*, Sevilla, 1896.
- *Catálogo de las Pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, Sevilla, 1897.
- *Catálogo de la Exposición de Retratos Antiguos: celebrada en Sevilla en Abril de MCMX*, Madrid, 1910.
- *Catálogo de las Pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, Madrid, 1912.
- *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, Sevilla, 1916.
- Goldstein, Carl; *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, New York, 1996
- Gómez de León Contreras, Isabel; *Pintores del s. XVII en los fondos originales del Museo de Bellas Artes de Sevilla: documentación museográfica*, Sevilla, 1981.
- Gómez Imaz, Manuel; *Sevilla en 1808. Servicios patrióticos de la suprema Junta en 1808 y relaciones hasta ahora inéditas de los regimientos creados por ella, escritas por sus coroneles*, 1908, Sevilla.
 - *Inventario de los Cuadros Sustraídos por el Gobierno intruso en Sevilla*, Sevilla, 2009.
- Guerrero Lovillo, José; “Los Pintores Románticos Sevillanos”, *Archivo Hispalense*, tomo 11, nº 36-38, 1949, pp. 35-38.
 - “La Capilla de los Pintores de la Hermandad de San Lucas”, *Archivo Hispalense*, Año 1952, nº. 51, pp. 123-133.
- González de León, Félix; *Noticia historica del origen de los nombres de las calles de esta... ciudad de Sevilla: en cuyas noticias se reunen las de las fundaciones de iglesias parroquiales, conventos, obras pias, casas mas conocidas de títulos y Mayorazgos: la de los monumentos de antigüedad y bellas artes que en ellas se encuentran, la de los sucesos mas memorables acaecidos en las mismas, con otras noticias curiosas*, Sevilla, 1839.
 - *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*, Sevilla, 1844.

- González Gómez, Juan Miguel; “Imágenes de las cofradías sevillanas desde el Academicismo al Expresionismo realista”, en *Las cofradías de Sevilla en el tiempo de las crisis*, Sevilla, 1991.
- Guichot y Sierra, Alejandro; *El Cicerone de Sevilla: Monumentos y Artes Bellas*, Sevilla, 1925.
- Heinich, Natalie; *Du Peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, 1993.
- Hermosilla Molina, Antonio; *Epidemia de fiebre amarilla en Sevilla en el año 1800*, Sevilla, 1978.
- Hernández Díaz, José; *Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla. Guías de los Museos de España*, Madrid 1967.
- Hernando Carrasco, Javier; *Las bellas artes y la revolución de 1868*, Oviedo, 1987.
- Ibáñez Martín, José; *Las Bellas artes en España / discurso pronunciado por el Ministro de Educación Nacional, D. José Ibáñez Martín, en la solemne inauguración del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, 26 de mayo de 1946*, Sevilla, 1946.
- Illanes, Antonio; “Antonio Susillo y su ingente obra”, *Boletín de Bellas Artes*. 2ª Época, nº 3, Sevilla, 1975.
- Izquierdo, Rocío; Muñoz, Valme; *Inventario de pinturas, Museo de Bellas Artes*, Sevilla, 1990.
- Jiménez Sola, María Isabel; *La pintura de los siglos XVIII al XX en el Museo de Sevilla*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 1958.
- León Alonso, Aurora; *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Madrid, 1977.
- León Alonso, Pilar; *Esculturas de Itálica*, Sevilla 1995.
- León Tello, Francisco José; *La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de San Carlos de Valencia*, Valencia, 1979.
- León Tello, Francisco y Sanz Sanz, María Virginia; *Estética y teoría arquitectura en tratados españoles siglo XVIII*, Madrid, 1994.
- Llaguno y Amirola, Eugenio; *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid, 1829.

- Lleó Cañal, Vicente; “Julian Benjamin Williams y el Comercio de Arte en la Sevilla del XIX”, en *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, nº 36, p.200.
- López Martínez, Celestino; *El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera (1565- 1625)*, Sevilla, 1943.
- López Rodríguez, José Ramón; *Historia de los Museos de Andalucía 1500-2000*”, Sevilla, 2010.
 - "Museos y desamortización en la España del siglo XIX", en *El patrimonio arqueológico en España en el siglo XIX: El impacto de las desamortizaciones, II Jornadas Internacionales de Historiografía Arqueológica de la Sociedad Española de Historia de la Arqueología y el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 2012
- López Rodríguez, Raquel M.: *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 2011.
- López Trujillo, Miguel Ángel; “Las Comisiones Provinciales de Monumentos, Quijotes del pasado”, *Zona arqueológica*, nº 3, 2004.
- Lorenzo Morilla, José; “La creación del Museo Arqueológico de Sevilla”, *Atrio*, nº.4, 1992, pp.139-145.
- Luzón Nogué, José María; "Las estatuas más celebradas de Roma vaciadas por Velázquez", *Velázquez: Esculturas para el Alcázar*, Madrid, 2007, pp.201-224.
- Maier Allend, Jorge; *Noticias de Antigüedades de las Actas de Sesiones de la Real Academia de la Historia (1738-1791)*, Madrid, 2011, p. 314.
- Marín Fidalgo, Ana; *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla, 1991.
- Martínez Ripoll, Antonio; *La Iglesia del Colegio de San Buenaventura*, Sevilla, 1976.
- Matute y Gaviria, Justino; *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...que contienen las más principales memorias desde el año de 1701... hasta el de 1800...*; Sevilla; 1997.
 - “Adiciones y correcciones al tomo IX del Viage a España de D. Antonio Ponz”, *Archivo Hispalense*, Primera Época, Tomo III, 1887.

- Mendioroz Lacambra, Ana; “Miguel de Quintana, autor de la portada del convento de la Merced, actual Museo de Bellas Artes de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, nº2, 1989, pp 261-266.
- Merchán Cantisán, Regla; *El Deán López-Cepero y su colección pictórica*, Sevilla, 1979.
 - *Catálogo de la colección pictórica del deán López Cepero*, s.l., s.f.
- Méndez Rodríguez, Luis; *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla, 2006.
- Mendioroz Lacambra, Ana; “Miguel de Quintana. Autor de la Portada del Convento de la Merced. Actual Museo de Bellas Artes de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, nº. 2, Sevilla 1989, pp.261-266.
- Monfort, Benito; *Estatutos De La Real Academia De S. Carlos*, Valencia, 1828.
- Montoto y Rautenstrauch, Luis; *La Calle de las Sierpes*, Sevilla, 190-?.
- Montoto, Santiago; *Esquinas y Conventos de Sevilla*, Sevilla, 2005.
- Morales Martínez, Alfredo J.; “Imagen urbana y fiesta pública en Sevilla: la exaltación al trono de Fernando VI”, *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, nº 165, 2005. pp.2-21.
 - “Mudéjar frente a Barroco. La Comisión de Monumentos y el Patrimonio arquitectónico de Sevilla en 1868”, *Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, 2013, pp. 543-556
- Moreno Mendoza, Arsenio; ... [et al.]; *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1991.
- Morillas y Alonso, Victoriano; *Guia General de Sevilla y su Provincia*, Sevilla, 1860.
- Morón de Castro, María Fernanda; “La Lamentación del imaginero de Pedro Millán en el museo del Ermitage”, en *Laboratorio de Arte*, nº 7, Sevilla, 1994.
- Moya Valgañón, José Gabriel; “Museo de Bellas Artes”, *Reales Sitios, Edición dedicada a los Museos de Sevilla*, 1976, pp. 17-36.
 - “Sobre los Inicios del Museo de Bellas Artes de Sevilla”, *Berceo; Revista riojana de ciencias sociales y humanidades*, nº 161, Logroño, 2011.

- Muro Orejón, Antonio; *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961.
- *Museo de Bellas Artes de Sevilla. Pintura y Escultura*; Madrid, 1971.
- *Museo de Bellas Artes de Sevilla: Nuevas adquisiciones y restauraciones. Primeros fondos para la Casa Museo de Murillo*, Sevilla, 1974.
- Negrete Plano, Almudena; *La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Tesis Doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2009.
 - “La colección de vaciados de Mengs”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Nº 92-93, 2001, pp. 9-31.
 - “La donación de los vaciados de Mengs a la Academia”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Nº 100-101, 2005, pp. 169-184.
- *Noticia historica de los principales monumentos artisticos de Sevilla formada por los editores de El Sevillano*, Sevilla, 1842.
- *Obras Maestras del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Siglos XV-XVIII*, Jerez, 1992.
- Ossorio y Bernard, Manuel; *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868.
- Pabón, Jesús; “Del Deán López Cepero: Apunte autógrafo y autobiográfico” en *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo CLXXI, nº III, 1974, pp. 455-477.
- Pacheco, Francisco; *El libro de Descripcion de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones. Escrito y Dibujado por Francisco Pacheco*, Sevilla, 1886.
- Palomino, Antonio; *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1735.
- Pérez Alcorta, M^a Cruz; “Proyectos y medallas de Carlos III (y II)”, *Reales Sitios*, nº 104, 1990.
- Pérez Escolano, Víctor; “El Convento de la Merced Calzada de Sevilla (Actual Museo de Bellas Artes) a la luz de la Relación de Fray Juan Guerrero (mediados del siglo XVII) y la planta aproximada de 1835”, separata de *Homenaje al Profesor Dr. Hernandez Díaz*, Sevilla, 1982, pp. 545-561.

- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio; “La academia madrileña de 1603 y sus fundadores”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 48, 1982, pp. 281-290.
- Pérez Sindreu, Francisco de Paula; *La Casa de Moneda de Sevilla*, Sevilla, 1992.
- Piñanes García-Olías, Manuel; “Rafael Benjumea, Pintor Constumbrista” en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº. 7, 1994, pp. 367-378.
- Ponz, Antonio; *Viage de España: en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, 1780.
- Quesada, Luís; *Los Cortés. Una dinastía de pintores en Sevilla y Francia entre los siglos XVIII y XIX*, Sevilla, 2001.
- Ramírez Olíd, José Manuel; “La primera guerra carlista en osuna. La expedición del general Gómez” en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº. 15, 2013, pp.20-27.
- Réau, Louis; *Iconografía del Arte Cristiano*, t. II, vol. IV, Barcelona 1997, pp. 262-267.
- Recio Mir, Álvaro;” La reducción de hospitales sevillano de 1587. Repercusiones artísticas y burocracia constructiva”, en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, Nº. 13, 2000.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. *El siglo XVIII: Entre tradición y academia*, Madrid, 1992.
- Romero Murube, Joaquín, *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla, 1997.
- Ros González, Francisco S.; “Manuel López Cepero y la Reforma de la Iglesia de la Universidad de Sevilla”, en *Laboratorio de Arte*, nº 19, 2006.
- Rossi, Sergio. “La Compagnia di San Luca nel Cinquecento e la sua evoluzione in Accademia”, *Ricerche per la storia religiosa di Roma* 5, 1984, pp. 367-394.
- Ruiz Trapero, María; *Catálogo de la colección de medallas españolas del Patrimonio Nacional: Carlos I - Fernando VII (1516-1833)*, Madrid, 2003.
- Sánchez Pineda, Cayetano; *La miniatura en la Sala González Abreu del Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1936.

- “Discurso de ingreso de Ilmo. Sr. D. Cayetano Sánchez Pineda, el día 17 de mayo de 1937: Los cuadros de la Máscara de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla” en *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae baeticae*, Nº 68, 1944, págs. 3-21.
- Sancho Corbacho, Antonio; *Iconografía de Sevilla*, 1975, Sevilla.
- Sanz Serrano, María Jesús y Heredia, Carmen; “Los Pintores en la Iglesia de San Andrés”, *Archivo Hispalense*, Año 1975, tomo 58, nº. 179, pp. 133-154.
- Serrano Morales, Riansares; “Los procesos desamortizadores y su reflejo documental en el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara”, en *Iglesia y religiosidad en España: historia y archivos: actas de las V Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos*, Vol. 3, Guadalajara, 2001, p.1400.
- Serrano Ortega, Manuel; *Monumentos de la provincia de Sevilla. Guía del turista*, Sevilla, 1911.
- Sotos Serrano, Carmen; *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, Madrid, 1982.
- Suárez Fernández, Luís; *Del antiguo al nuevo régimen: hasta la muerte de Fernando VII*, Volumen 12. Madrid, 1981.
- Suárez Garmendia, José Manuel; *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, 1986.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw; *Historia de Seis Ideas*, Madrid, 2001.
- Torrubia Fernández, Yolanda; “El Museo Arqueológico de Sevilla en el Convento de la Merced”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte (Universidad de Sevilla)*, nº 19, 2006, pp. 503-515.
- Toscano San Gil, Margarita; Corzo Sánchez, Ramón; López Calderón, Antonio; *La Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla: su historia, su organización y su estado en el año 2006*, Sevilla, 2006.
- Tromans, Nicholas; “Un Museo en Sevilla en 1822”, en *Goya, revista de arte*, nº. 282, 2001.
- Twiss, Richard; *Travels through Portugal and Spain in 1772-1773*, Londres, 1775.
- Urtusaustegui, Luis de; *Inventario, apeo y deslinde de las fincas y possessions de los Reales Alcazares de la ciudad de Sevilla / formado, de Real Orden, por Don*

- Luis de Urtusaustegui ... ante Don Francisco Antonio Solano, Secretariado de Su Magestad ...*, Sevilla, 1756.
- Valdivieso, Enrique; *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*, Sevilla, 1986, pp. 134-135.
 - *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1993.
 - “El expolio artístico de Sevilla durante la invasión francesa”, *Boletín de la Real Academia sevillana de buenas letras: Minervae Beticae*, N° 37, 2009.
 - *Murillo: Catálogo Razonado*, Madrid, 2010.
 - “Visit to the Museums of Seville in 1822” en *The New Monthly Magazine*, VIII, Londres, septiembre de 1823, pp.241-246.
 - Velázquez Sánchez, José; *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, Sevilla, 1872.
 - Vicente Rabanaque, Teresa; “Entre el rescate y el olvido. La querella que determinó la historia de unas pinturas murales de Lucas Valdés en la Sevilla del siglo XIX”, en *E-rph*, n° 15, 2014.
 - Vigara Zafra, José Antonio; “La Galería Española de Luis Felipe de Orleans y sus vinculaciones con el patrimonio pictórico de Córdoba”, en *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 107, 2011, pp. 385-403.
 - Viñaza, Conde de la; *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, de Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Sevilla, 1889.
 - Winckelmann, Johann Joachim; *Lo bello en el Arte*, Buenos Aires, 1958
 - *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, Madrid, 2008.

FUENTES DOCUMENTALES

- Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla.
- Archivo del Real Alcázar de Sevilla.
- Biblioteca Colombina, Catedral de Sevilla.
- Biblioteca Nacional de España.
- Gaceta de Madrid.

